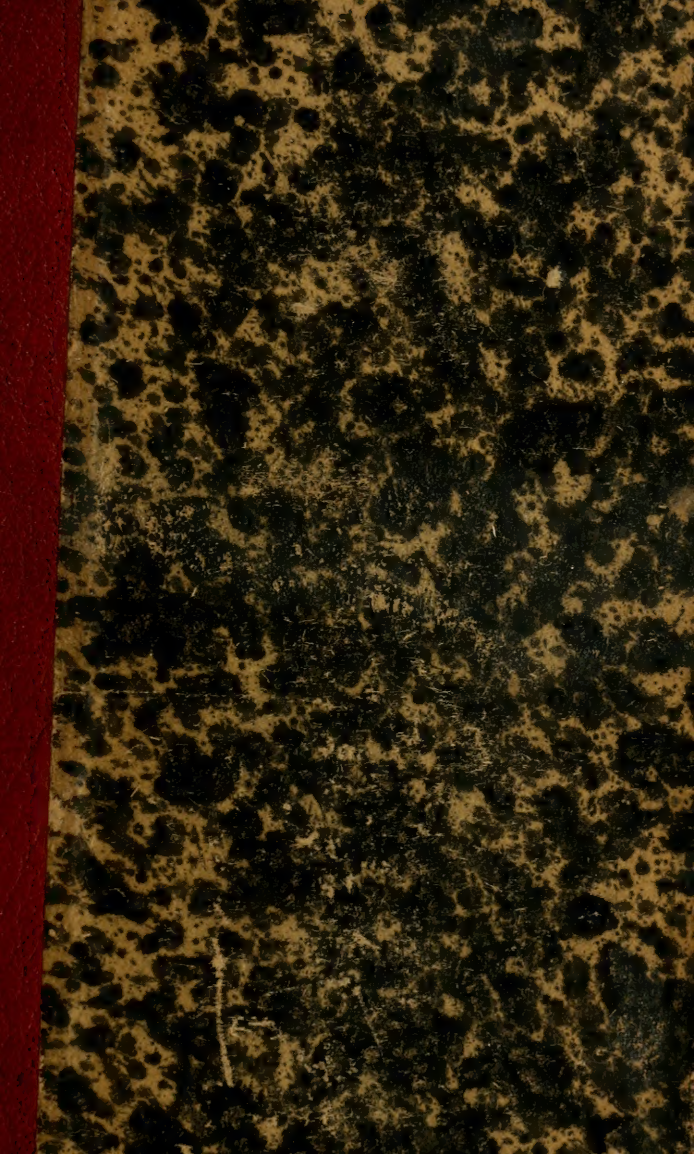
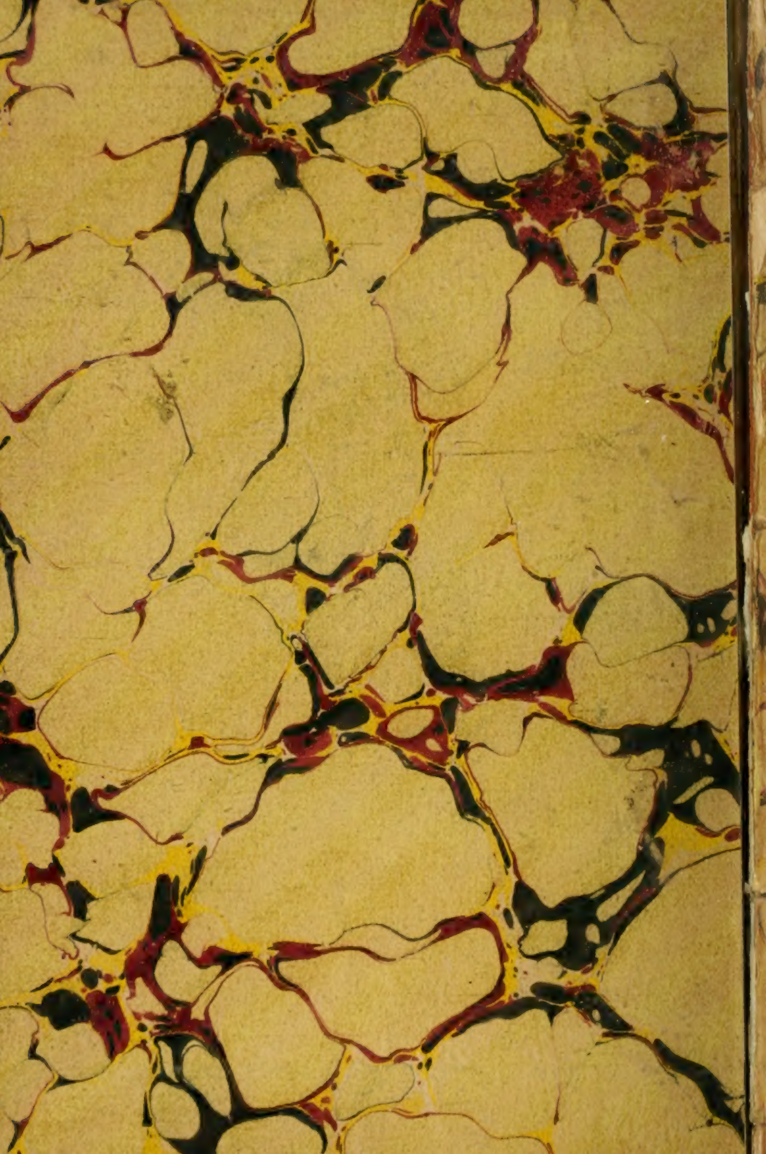
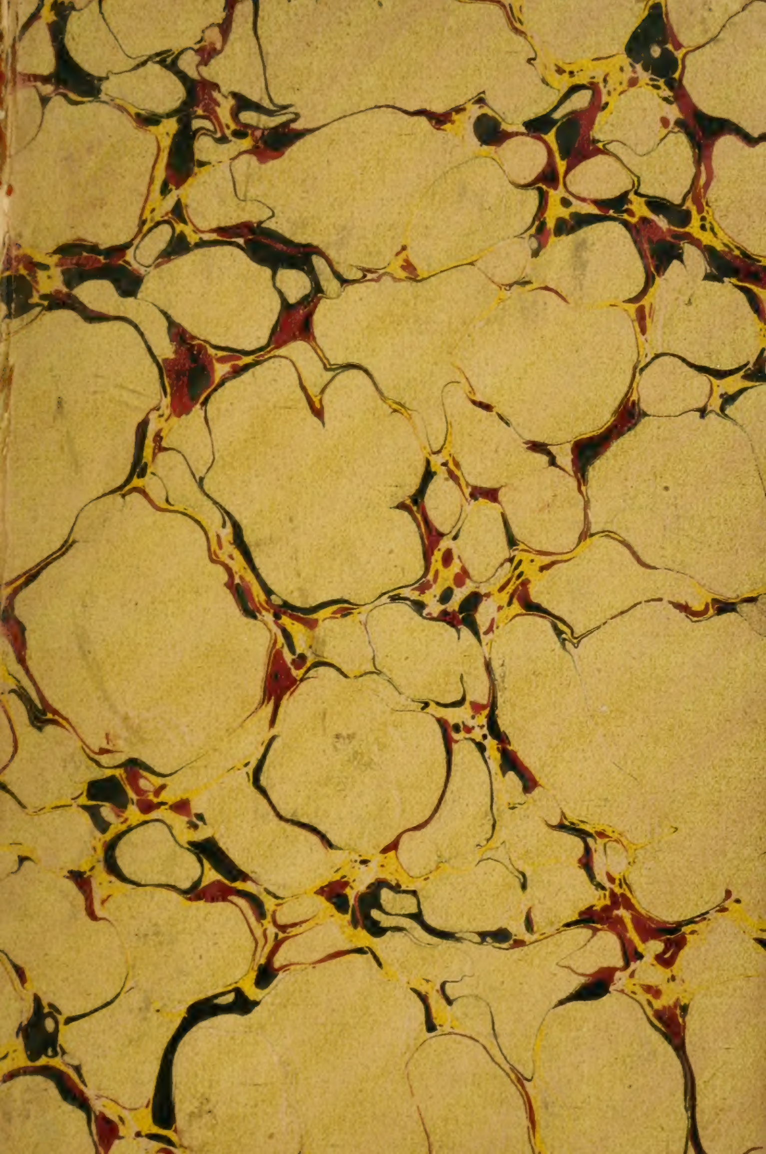






LE PROBLÈME DU STYLE

DU MÊME AUTEUR

—

Roman, Théâtre, Poèmes

SIXTINE, 2e édition. 1 vol. gr. in-18. . . . . 3.50
LE PÈLERIN DU SILENCE, 2e éd. 1 vol. gr. in-18. . . . . . . 3.50
LES CHEVAUX DE DIOMÈDE, 2e éd. 1 vol. gr. in-18. . . . . . 3.50
D'UN PAYS LOINTAIN. 1 vol. gr. in-18. . . . . 3.50
LE SONGE D'UNE FEMME, 2e éd. 1 vol. gr. in-18. . . . . 3.50
HISTOIRES MAGIQUES, 2e éd. 1 vol. in-12. . . . . 3.50
PROSES MOROSES, 2e éd. 1 vol. in-24. . . . . 3 »
THÉODAT. 1 vol. in-12. . . . . 2.50
LE VIEUX ROI. 1 vol. in-12. . . . . 2.50
ORAISONS MAUVAISES, poème. 1 vol. in-8. . . . . 2.50
LES SAINTES DU PARADIS, petits poèmes avec 29 bois originaux de G. d'Espagnat. 1 vol. in-12 cavalier. . . 6 »
LILITH, 2e édition, 1 vol. gr. in-18. . . . . 3.50
SIMONE, poème, 1 vol. in-16 couronne. . . . . 3 »

Critique

LE LATIN MYSTIQUE (Étude sur la Poésie latine du moyen âge), 3e édition. 1 volume in-8. 10 »
LE LIVRE DES MASQUES (Ier et IIe) (gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui, avec 53 portraits par F. Vallotton), 2e édit. 2 vol. gr. in-18. Chaque volume. 3.50
ESTHÉTIQUE DE LA LANGUE FRANÇAISE, 2e édition, 1 vol. gr. in-18. . . . . épuisé
LA CULTURE DES IDÉES, 2e édit. 1 vol. gr. in-18. . . . . 3.50
LE CHEMIN DE VELOURS, 2e édit. 1 vol. gr. in-18. . . . . . 3.50
LE PROBLÈME DU STYLE, 2e édit. 1 vol. gr. in-18. . . . . . . 3.50
PHYSIQUE DE L'AMOUR, *Essai sur l'instinct sexuel*, 5e édit. 1 vol. in-18. . . . . 3.50

REMY DE GOURMONT

—

Le Problème du Style

LE PROBLÈME DU STYLE.

LA NOUVELLE POÉSIE FRANÇAISE. — QUESTIONS D'ART.

LA LANGUE FRANÇAISE ET LES GRAMMAIRIENS.

LA DISPUTE DE L'ORTHOGRAPHE.

NOTES ET COMMENTAIRES.

AVEC UNE PRÉFACE ET UN INDEX DES NOMS CITÉS

SEPTIÈME ÉDITION



PARIS
MERCVRE DE FRANCE
XXVI, RVE DE CONDÉ, XXVI
—
MCMXVI

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE :

Sept exemplaires sur papier de Hollande, numérotés de 1 à 7

JUSTIFICATION DU TIRAGE :

3479

PRÉFACE

PREFACE

Le plus important ou, si l'on veut, le plus long chapitre de ce nouveau recueil d'essais appartient à un genre littéraire tout à fait démodé, la Réfutation. Peut-être a-t-on fini par s'apercevoir que les bons livres sont irréfutables et que les mauvais se réfutent eux-mêmes. C'est assez juste; mais cela le serait davantage si tous les livres méritaient l'une ou l'autre de ces qualifications extrêmes. Il y en a de bien faits et de construction sérieuse dont la façade accueillante trompe sur les pièges intérieurs; la maison a l'air honnête, elle est confortable : on y entre, on s'y plaît, on y demeure; veut-on sortir, c'est une prison.

Je n'aime les prisons d'aucune sorte; c'est pourquoi, entré chez M. Albalat, je me suis permis de déraciner quelques serrures. Il les remplacera, si cela lui convient, car, après tout, il est maître chez

lui; et s'il se fâche contre moi, je n'insisterai pas, le priant même d'excuser mon indiscrétion et ma mauvaise humeur.

Car c'est la mauvaise humeur, bien plus que tout bon sentiment dont je pourrais me vanter, qui m'excita à cette petite entreprise. Les confidences d'un possesseur de la vérité me font rire certains jours et, d'autres, me fâchent. Il est aussi absurde de chercher la vérité — et de la trouver, — quand on a atteint l'âge de raison, que de mettre ses souliers dans la cheminée, la nuit de Noël. « A cette heure, me disait l'un des créateurs d'une science nouvelle, nous ne pouvons établir aucune théorie, mais nous pouvons démolir toutes celles qu'on établirait. » Il faut tâcher d'en rester toujours à ce stade : la seule recherche féconde est la recherche du non-vrai.

Ainsi, et seulement ainsi, la critique fait une œuvre supérieure. « Mon métier est de semer des doutes. » Ce mot de Pierre Bayle contient toute une méthode et toute une morale. La vérité est tyrannique; le doute est libérateur.

Aux affirmations de M. Albalat j'ai donc substitué des doutes. Cela est moins plaisant pour le

commun des hommes, qui vit de vérités, exactement comme d'herbe le bœuf. Il n'y a pas que des bœufs; sans quoi comment se ferait dans les organismes humains la génération des pensées?

Le « problème du style » est important, si l'art est important, si la civilisation est importante. Il est insoluble dans le sens où M. Albalat a voulu le résoudre. On n'apprend pas à écrire, c'est-à-dire à acquérir un style personnel; sans quoi rien ne serait plus commun, et rien n'est plus rare. C'est le côté pédagogique de la question et le côté vain. Le véritable problème du style est une question de physiologie. S'il est impossible d'établir le rapport exact, nécessaire, de tel style à telle sensibilité, on peut cependant affirmer une étroite dépendance. Nous écrivons, comme nous sentons, comme nous pensons, avec notre corps tout entier. L'intelligence n'est qu'une des manières d'être de la sensibilité, et non pas la plus stable, encore moins la plus volontaire.

En disant que cette étude appartient au genre Réfutation, je n'entends aucunement dire qu'elle soit une réfutation véritable. Son but, bien moins rigoureux, est plutôt de développer cinq ou six

motifs de ne pas croire aux recettes de la rhétorique. Mais le fait est que, sans les ouvrages didactiques de M. Albalat, je n'aurais peut-être jamais réfléchi sur ces questions; ils furent mon point de départ, je leur dois beaucoup : je voudrais avoir donné au public plus qu'ils ne m'ont prêté. Cela serait mon excuse.

Il n'est presque rien dans le reste du volume quei ne se relie au problème du style, qu'il s'agisse d l'origine ou de la technique de la poésie symboliste, de la destinée de l'art nouveau ou de quelques subtilités grammaticales.

17 sept. 1902. **R. G.**

LE PROBLÈME DU STYLE

LE PROBLÈME DU STYLE

I

Les deux clefs du coffre. — M. Albalat vient d'entreprendre encore une fois de nous guider par la main vers la conquête du style. Il nous donne le manuel du métier d'écrire, après en avoir rédigé d'abord la théorie (1). Ce manuel porte un titre redoutable, tout pareil à ceux que l'on épelait avec effroi jadis sur les grimoires et les clavicules, ou naguère au front chauve des traités d'économie politique. Le voici, formidable ; c'est tout un programme, c'est un monde : *De la Formation du style par l'assimilation des auteurs* (2).

Il y a un maître et des apprentis. La leçon com-

(1) En un premier ouvrage : *L'Art d'écrire, enseigné en vingt leçons.*

(2) Paris, A. Colin, éditeur, 1901, in-18.

mence et développe ce principe : il faut lire. Tout le monde lit, pour se divertir, pour s'instruire ; ce n'est pas cela. Il faut lire bien. Lire bien, c'est lire avec fruit. Lire avec fruit, c'est « lire les auteurs dont le style peut apprendre à écrire et laisser de côté ceux dont le style n'apprend pas à écrire ». Car il s'agit de s'assimiler des procédés ; et là où il n'y a point de procédés, là où le génie fleurit dans toute l'innocence de sa sensibilité, la lecture sera improductive. Alors, à quoi bon? La simplicité de ce raisonnement charmera tout d'abord les intelligences pratiques. Il est d'ailleurs irréfutable. S'il y a un art d'écrire, et si cet art se peut apprendre, il faut fréquenter les écoles où on l'enseigne. C'est avec des déductions de cette netteté et de cette force que M. Albalat a réuni autour de sa chaire, ses livres, un auditoire fidèle et reconnaissant. Ainsi jadis du Bellay, mais sur un autre ton, tout de même, et pour des besognes un peu différentes, poussait au pillage la troupe ardente des jeunes poètes : « Là doncques, François, marchez courageusement vers cette superbe cité romaine : et des serves despouilles d'elle (comme vous avez fait plus d'une fois) ornez vos temples et autels... Donnez en cette Grece menteresse, et y semez encore un coup la fameuse nation des Gallogrecs. Pillez-

moi, sans conscience, les sacrés thresors de ce temple Delphique... » Du Bellay ne fut que trop bien compris. M. Albalat, venant, à son tour, nous enseigner la formation du style par l'assimilation des procédés homériques, vient-il à son heure? Est-il un héraut ou un nécrophore?

Donc, et encore comme du Bellay qui rejetait toute la vieille littérature française, éducatrice de l'Europe au profit de la France, vous mépriserez, candidats à l'assimilation, tous ces inutiles dont la compagnie est sans bénéfice. Vous ne lirez point Descartes; il n'a que des idées, et pas de style visible. Sa pensée a une peau qui tient à la chair et point de robe à ramages; et celle de Pascal non plus : elle est toute nue et parfois suante de fièvre, jaunie par le jeûne, ou tout d'un coup rouge d'un sang qui fuit le cœur et le laisse glacé. Elle est nue comme une âme. Vous ne lirez point Pascal. Vous ne lirez pas non plus ce dédaigneux Retz, qui n'est couvert que d'une impudeur transparente, ni aucun de ces écrivains qui se rapprochent de la nature jusqu'à parfois se confondre avec elle. C'est du temps de perdu. Autant vaudrait, presque, vivre et sentir par soi-même, ouvrir les yeux, tendre les oreilles, exercer ses mains, méthode lente qui n'apprend à écrire qu'à ceux qui en ont reçu le don.

Ces écrivains nus ont un autre défaut, nous dit M. Albalat. Ils n'ont pas de goût. Or, le goût, c'est la clef de la méthode.

Qu'est-ce que le goût ?

« On le définit : un discernement spécial, un jugement rapide, l'avantage de distinguer certains rapports... »

Mais je me récite *Bouvard et Pécuchet*. Reprenons.

Qu'est-ce que le goût ?

Rien du tout, ceci : *trahit sua quemque voluptas*. Cependant, on arriverait, en décomposant cette notion, à l'idée de beauté (Pécuchet aussi y arrive), et le goût serait la tendance à ressentir certaines émotions qui éveillent l'idée de beauté.. Ce que donne cette dernière idée à l'analyse, on le sait. La beauté, pour faire un emprunt à la mythologie transcendantale de M. Jules de Gaultier, c'est un des pièges que nous tend le génie de l'espèce. Elle est variable, hormis en sa forme primitive, qui est le corps humain, et le goût, organe, varie selon ce qu'il doit goûter, par accommodation. Il y a toujours accord, à une certaine heure de l'évolution littéraire, entre la beauté et le goût ; cela prouve bien qu'ils se modifient de concert et qu'ils réagissent intimement l'un sur l'autre. Cependant, M. Albalat

croit qu'il y a un goût absolu, de même qu'il tient pour très probable l'existence d'un beau immuable. Va-t-il le dire ? Il le dit, et j'en suis tout ébloui :

« Les beautés littéraires sont fixes. »

Il ajoute, il est vrai, que leurs formes sont diverses. Mais qu'est-ce donc que ce beau en soi et qui hante le cerveau des esthéticiens, tel le fantôme d'Hippolyte, sans forme et sans couleur? Un mot et, pour préciser, un mot collectif. Nous donnons ce même nom de beauté littéraire à des sources d'émotion fort différentes, tellement qu'il y a là un abus de langage. Si *M. de Pourceaugnac* est une belle chose, qu'est-ce que *le Lac* ? Une belle chose. Avouons plutôt que nous n'avons qu'un seul groupe de sons pour exprimer cinquante ou soixante sensations différentes et parfois contradictoires. Proféré isolément, sans aucun déterminatif, ce groupe de sons n'a pas un sens beaucoup plus clair que tel préfixe abstrait, *ante*, *cum*, ou *pro*. Il faut un complément. Ici il sera à la fois de temps et de lieu, et la formule générale se dira ainsi : Les beautés littéraires varient avec les royaumes et avec les époques.

Cependant, M. Albalat harnache, las de chevaucher l'absolu, cette maigre haquenée : Il y a un goût dominant, il y a aussi des goûts particuliers. On les négligera, et même le sien propre, pour se

mettre en quête de la rose qui parle, du goût en soi. Le moyen de découverte est la lecture des livres « où il y a du talent ». C'est en les lisant qu'on se forme le goût. Mais comme il faut déjà du goût pour discerner le talent, me voilà enfermé dans une piste de cirque où la haquenée me promènerait pendant l'éternité, si M. Albalat ne venait obligeamment m'ouvrir la porte de la prison. Il prend ma monture par la bride, nous guide et nous sert des rafraîchissements. « Il faut, nous dit-il, lire beaucoup d'auteurs du premier, du deuxième et du troisième ordre. » On commencera par les grands crûs, afin de se façonner un critère pour déguster les autres « qui pourront alors être lus sans péril ». Hé ! Dieu, comme dit le pauvre François Villon, que n'ai-je eu un tel maître « au temps de ma jeunesse folle » ! Je n'aurais pas pris la mauvaise habitude de lire sans discernement, sans souci des trois ordres, allant jusqu'au dixième, jusqu'au centième peut-être ! Victor Hugo prétendait ne lire que les livres que personne ne lit. J'ai une tendance à la même dépravation. M. Albalat sait où cela mène, qui se connaît en belles-lettres. Mais quoi ? Je n'ai pas remarqué que les livres que personne ne lit soient plus absurdes que ceux que tout le monde lit. Quant à la peur de se gâter le style, c'est

bon pour un Bembo, qui use d'une langue factice. Le style peut se fatiguer, comme l'homme même; il vieillira, de même que l'intelligence et la sensibilité dont il est le signe; mais, pas plus que l'individu, il ne changera de personnalité, à moins d'un cataclysme psychologique. Le régime alimentaire, le séjour à la campagne ou à Paris, les occupations sentimentales et leurs suites, les maladies ont bien plus d'influence sur un style vrai que les mauvaises lectures. Le style est un produit physiologique, et l'un des plus constants, quoique dans la dépendance des diverses fonctions vitales.

« Les littérateurs, nous dit M. Albalat, lisent pour goûter le talent, les savants, pour s'instruire, et les femmes pour sentir. » Mais de quelle sorte est-il donc, ce littérateur qui ne veut pas s'instruire et qui n'a pas de joie à sentir? Est-ce Gœthe, par hasard, ou Sainte-Beuve, ou Flaubert ? Suivons notre maître sans plus de questions indiscrètes. Goûter le talent, c'est, paraît-il, s'assimiler l'art. A quoi cela est-il bon ? Nous le saurons, patience. S'assimiler l'art, c'est la seconde clef du coffre. Lire les bons auteurs, comment? M. Albalat nous conseille une aimable lenteur et sa propre méthode, qui est de ne pas prendre de notes, mais de « souligner d'un coup de crayon les passages à retenir ».

Voilà enfin un trait de caractère. M. Albalat aime à lire ; il n'aime pas les livres.

II

La pate et le levain. — On voit, tout le long de cet élégant traité, confondues avec persévérance, l'imitation dans l'intérieur d'une même littérature et l'imitation entre deux littératures différentes. Il y a donc peu à retenir de ce que nous dit M. Albalat sur Virgile imitant Homère, Racine imitant Euripide, Corneille imitant Sénèque. Les uns et les autres se choisissent dans une littérature vénérée un maître selon leur tempérament ; les classiques français furent les élèves des Latins et des Grecs, comme les romantiques furent les élèves des Anglais et des Allemands. Une nouveauté en littérature, en art, en politique, en mœurs, ne peut jamais sortir du groupe ethnique même. Chaque groupe, une fois formé, une fois individualisé, est astreint à une production uniforme, ou du moins systématisée en variétés fixes ;

la race, le sol, le climat déterminent la nature particulière de ses actes et de ses œuvres et en limitent la diversité. L'homme a cette faculté de pouvoir changer, mais il ne peut changer spontanément : un ferment extérieur à la pâte est toujours nécessaire. Des botanistes ont admis cependant la « variation spontanée » ; si cela veut dire « variation sans cause », cela est absurde ; si cela implique une cause, la cause étant nécessairement extérieure à l'objet, on lira tout bonnement dans cette expression un aveu d'ignorance. La Chine murée n'a que fort peu changé au cours des siècles une fois son ossification achevée. Les peuples qui changent le plus sont ceux qui reçoivent le plus d'étrangers ; ici le botaniste pourrait penser aux plantes qui reçoivent le plus d'insectes. L'Angleterre, dont plusieurs parties de l'organisme semblent immuables, est moins visitée, en la plupart de ses provinces, que l'Afrique centrale ou l'Amazonie ; un étranger y ameute la populace ; les paysans de quelque Coventry crurent naguère à une invasion de Boers. L'Australie, à peine formée, est en dégénérescence, faute de ferments ; fermés à l'immigration, les États-Unis tomberaient en langueur, sans les voyages en Europe de leur aristocratie, sans la diversité extrême des climats, des

sols et par conséquent des races en évolution dans ce vaste empire. Les échanges entre peuples sont aussi nécessaires à la revigoration de chaque peuple que le commerce social à l'exaltation de l'énergie individuelle. On n'a pas pris garde à cette nécessité quand on parle avec regret de l'influence des littératures étrangères sur notre littérature. Il n'est pas un siècle, depuis le onzième, où la pensée française n'ait été ranimée par un nouveau ferment ; sa force fut de supporter sans peine tant de bouillonnements successifs et de se montrer, après chaque crise, plus fraîche et plus vive. Des femmes pareillement (et des hommes aussi) sont rajeunies par un nouvel amour et trouvent en des passions presque ininterrompues le principe même de leur activité vitale. Au douzième siècle, c'est la légende celtique, le cycle de la Table Ronde, à quoi on rattacha *Tristan*, qui rénove la chanson de geste; puis la légende grecque, *Eneas*, *Alexandre;* puis la courtoisie provençale avec Chrestien de Troyes; plus tard, ce sont les fabliaux, qui viennent de loin, du fond de l'Orient, et jusqu'à la Renaissance où il gonfla en torrent, l'afflux étranger ne cessa d'enrichir normalement la littérature française, d'en permettre le renouvellement continuel, de multiplier sur la vieille tige les jeunes fleurs.

L'esprit national n'est pas plus contrarié par ces apports que le sang d'un homme n'est vicié par une nourriture saine ; il suffit que la nourriture soit saine. Si elle est mauvaise, l'organisme qui souffre fait un effort et s'en débarrasse. Nous avons failli, il n'y a pas longtemps, être empoisonnés par le lichen scandinave ; il n'y paraît plus. Les particules alimentaires que contenait Ibsen ont été absorbées, non sans profit ; mais Björnson a été vomi, qui nous faisait mal à l'estomac. Une maladie n'est pas toujours inutile, ni une débauche ; l'influence dynamique d'une mauvaise littérature étrangère vaut encore mieux que l'atonie et que l'ennui où s'endort une pensée solitaire. Il faut agir, n'importe en quel sens ; or, et c'est le principe même de la loi d'inertie, il n'y a pas de mouvement sans cause. Une force n'agit pas sur soi-même, mais sur d'autres forces. La rivière coule en vain, si les aubes d'une roue ne surgissent en travers de son courant. Mais quand on entend le tic-tac du moulin, la rivière se devine ; chaque fois que vous voyez un mouvement dans une littérature, cherchez en dehors de cette littérature la force qui l'anime. Il faudrait, si tel était l'objet de ces notes, distinguer entre l'influence d'une littérature sur une autre, qui provoque un plein virement, un tête-à-queue, et l'in-

fluence d'un mouvement littéraire sur un esprit particulier, laquelle peut se produire dans l'intérieur d'une littérature donnée. Ainsi, le génie de Flaubert est surexcité par le romantisme, précisément parce que le romantisme représentait pour Flaubert, mi-mormand, mi-champenois, une véritable littérature étrangère. De là le choc. On pourrait presque déterminer scientifiquement quel devrait être, relativement à sa vitesse et à sa masse l'éloignement initial d'un influx littéraire, pour que son contact soit fécondant. Une petite nouveauté venant de très loin peut fort bien valoir, en force utile, une innovation plus considérable, mais d'origine trop prochaine.

Il semble que l'on comprendra facilement maintenant qu'imiter Euripide, ce qui, avec du génie, donne Racine, n'est pas la même chose, pour un poète français, que d'imiter Racine, ce qui, avec un peu de génie aussi, donne Voltaire. Aujourd'hui l'influence d'Euripide pourrait encore déterminer, en un esprit original, d'intéressantes œuvres ; l'imitateur de Racine dépasserait à peine le comique involontaire. L'étude de Racine ne deviendra profitable que dans plusieurs siècles et seulement à condition que, complètement oublié, il semble entièrement nouveau, entièrement étranger, tels que sont devenus

pour le public d'aujourd'hui Adenès li Rois ou Jean de Meung. Euripide était nouveau au dix-septième siècle ; Théocrite l'était alors que Chénier le transposait. « Quand je fais des vers, insinuait Racine, je songe toujours à dire ce qui ne s'est point encore dit dans notre langue. » André Chénier a voulu exprimer cela aussi, dans une phrase maladroite ; s'il ne l'a dit, il l'a fait. Horace a bafoué les serviles imitateurs ; il n'imitait pas les Grecs, il les étudiait. Un artiste n'imite pas un peintre en faisant de ses tableaux des gravures ou des dessins. « Dieu, dont l'arc est d'argent », n'était pas une imitation ; cela ne s'était jamais lu en français.

M. Albalat confond aussi l'imitation des sujets et l'imitation du langage, quoi qu'il n'y ait rien de plus différent. Le sujet, en art, n'a d'intérêt que pour les enfants et les illettrés. Quel est le sujet du plus beau roman de la langue française, de cette Odyssée, *l'Education Sentimentale?* L'imitation des sujets n'est pas seulement permise, elle est inévitable. M. Georges Polti a catalogué les situations dramatiques et n'en a trouvé que trente-six. On a classé les thèmes des contes populaires ; leur nombre est fort limité. J'ai dit quelque part que Maupassant avait inventé presque tous les sujets de ses récits ; c'est inexact. A les bien étudier, on

les reconnaît presque tous ; ce qui les dénature superficiellement, c'est le dénouement pessimiste que leur impose le romancier, alors que, dans la littérature orale, le conte finit toujours « bien ». Cette disette des sujets est même le grand obstacle aux recherches sur l'origine des contes populaires, la même histoire ayant pu être inventée dans plusieurs pays différents. La peinture et la sculpture ne vivent que de traiter éternellement les mêmes sujets. Nous vivons dans un relatif dont la circonférence n'est pas très grande ; le changement n'est qu'un retour au passé et le futur, plein d'inconnu, ne contient, en somme, que des vieilles lunes.

Laissons donc de côté l'imitation des sujets ; Gœthe imitait un sujet en écrivant *Faust*, et il y a eu depuis Gœthe, cinq ou six *Fausts* dont l'infériorité ne tient pas à ce qu'ils reposent sur une fable devenue banale. Laissons. M. Albalat s'est engagé à nous donner d'heureux exemples d'imitation stylistique entre écrivains de même langue. Cela est excitant. Écoutons, car il s'agit de nous laisser persuader que l'originalité s'acquiert par l'imitation. Voici un exemple : « La Bruyère, qui a immortellement imité Théophraste... » Hélas ! la confusion continue ! M. Albalat n'arrivera-t-il donc jamais à comprendre que La Bruyère,

écrivain français, n'a pu, au sens réel et péjoratif du mot, imiter Théophraste, écrivain grec? Il l'a traduit, il l'a commenté, voilà tout. Il l'a traduit en La Bruyère; il a transposé son style en un autre style, tout différent et très personnel. Et encore je songe, en écrivant cela, à la traduction même des *Caractères* de Théophraste ; la suite, les *Caractères* de la Bruyère ne doivent au grec que ce que l'auteur français en a pris, non par nécessité, mais par superstition. La manie de l'antiquité poussait les écrivains de ce temps-là à des actes et à des professions de modestie qu'il ne faut accepter qu'avec crainte. Inconnu, La Bruyère se couvre d'un nom célèbre; ainsi avaient fait Corneille, Boileau, Racine. La mode était à se défier de soi-même; il en fallait au moins la feinte. L'imitation des anciens n'est, au dix-septième siècle, qu'un prétexte à des créations dont on n'osait prendre la responsabilité. Jamais, en somme, l'originalité du style ne fut plus nette qu'à cette époque merveilleuse où des maîtres naïfs se traitaient humblement en pauvres écoliers.

Voici enfin une allusion au véritable sujet du livre. M. Albalat cesse d'éluder la difficulté et n'hésite pas à nous apprendre que Chateaubriand, en écrivant « la palpitation des étoiles », ne fait qu'imiter une expression antérieure, « le scintillement

des étoiles ». Parler des étoiles, c'est imiter plusieurs milliards d'êtres humains, vifs ou morts ; en parler dans les termes qu'emploie Chateaubriand, c'est n'imiter personne, en un cas où l'imitation et la banalité seraient l'écueil des plus grands écrivains. De tous les exemples que pouvait choisir, pour défendre sa thèse, M. Albalat, celui-ci est à coup sûr le plus mauvais. La sensation vulgaire éprouvée par le monsieur (ou la dame) qui contemple la « voûte éthérée » est celle de lumière. L'élève de M. Albalat consulte en vain le dictionnaire des lieux communs littéraires, celui de Goyer-Linguet, par exemple, qui s'appelle mirifiquement *le Génie de la Langue française* (1846); il verra les étoiles s'allumer, briller, scintiller, rayonner, flamboyer, étinceler, rire, rougir, pâlir ; il apprendra qu'elles ont des yeux, des regards, qu'elles lancent des lueurs, qu'elles sont pareilles à des diamants, qu'elles sont la parure du firmament ; il pourra même noter cette expression « les tremblantes étoiles », et ce sera toujours l'idée de lumière. Dans Chateaubriand, c'est l'idée de vie ; elles brillent et elles tremblent, mais comme un collier de diamant sur une gorge nue ; le monde s'anime, la nuit est une femme couchée au-dessus de la terre... On trouve cela, quand on a une grande sensibilité et

quand on a longtemps, depuis son enfance, contemplé le ciel nocturne ; on ne trouve pas cela en s'essayant, selon la méthode Albalat, à réparer de vieilles phrases, comme on répare de vieux souliers, en leur mettant des épithètes neuves, en leur mettant des semelles neuves.

Nous retrouverons Chateaubriand plus d'une fois, car c'est l'un des principaux personnages de la comédie du style. C'est en l'imitant, paraît-il, que Lamartine est devenu un grand poète. Comme M. Albalat ne spécifie jamais ce qu'il entend par imitation, on ne sait que dire. Sans doute, Lamartine, comme tous les jeunes gens de son âge, a subi Chateaubriand. Comment y aurait-il échappé? Cela est sensible en certains morceaux, *le Crucifix*, *l'Isolement*. D'avoir feuilleté ses œuvres, il est resté comme une odeur de Chateaubriand aux doigts du poète. Est-ce donc imiter que d'avoir été ému et d'incorporer à son œuvre un peu du souvenir de son émotion ? On ne le dirait que par un abus des mots, et dans le sens où tout n'est qu'imitation. Vivre, c'est imiter. Il y a une forme générale de la sensibilité qui s'impose à tous les hommes d'une même période. Il arrive aussi que des œuvres qu'on a trop admirées on demeure comme imprégné. Alors il y a une sorte d'imitation lointaine qui devient

fatale; elle est très différente de l'imitation voulue et systématique, préconisée par M. Albalat. « Le grand écrivain, dit Hello, donne son style, c'est-à-dire la parole. Il est permis de s'en nourrir. »

Cette nourriture est très capable, surtout versée en des organismes très délicats, de déterminer une tendance à l'imitation involontaire ou subconsciente. Nul écrivain, nul grand écrivain même, n'y échappe à ses débuts. Celui qui va devenir le plus orgueilleux novateur commence très souvent par imiter humblement, avec dévotion, avec naïveté. On répète un air, l'ayant entendu avec plaisir; il y a dans le beau style une mélodie qui s'impose au souvenir. Avec l'âge, le cerveau devient plus dur, moins docile, plus riche aussi en mouvements propres issus des sensations accumulées, et il résiste mieux aux suggestions de l'amour et de l'admiration. On voit pourtant des écrivains de talent original conserver longtemps une impressionnabilité presque juvénile; ce sont les plus ouverts, les plus curieux de nouveauté, les plus fiévreux : un livre lu les trouble comme un paysage contemplé. Un peintre, brusquement, « change de manière », parce qu'il a été ému par une œuvre qui, jusque-là, lui était demeurée mystérieuse. Il ne s'agit pas de volonté, il s'agit d'émotivité. Sous les influences de

Lamartine, de Théophile Gautier, de Leconte de Lisle, Victor Hugo, lui aussi, changea de manière, en demeurant toujours original; il n'eût pas, sans *les Mystères de Paris*, écrit *les Misérables*, et quelle distance, pourtant, de couleur et de style entre ces deux romans! Il faut accepter l'influence des œuvres au même degré que l'influence de la vie, dont elles sont l'expression; il ne faut ni la fuir, ni la chercher volontairement.

Ce n'est pas l'avis de M. Albalat, qui nous adresse cette admonestation : « On doit toujours avoir devant les yeux les grands modèles classiques, se préoccuper incessamment de leur pensée, de leur forme, de leur style... Il faut se demander après Longin : comment est-ce qu'Homère aurait dit cela? » Mais non. C'est absurde, et Longin est un bas rhéteur. Il faut se demander : comment est-ce que je sens cela, comment est-ce que je vois cela? Et ne s'occuper ni des Grecs, ni des Romains, ni des classiques, ni des romantiques. Un écrivain ne doit songer, quand il écrit, ni à ses maîtres, ni même à son style. S'il voit, s'il sent, il dira quelque chose; cela sera intéressant ou non, beau ou médiocre, chance à courir. Mais travailler à duper les ignorants ou les imbéciles en transposant avec adresse quelque morceau célèbre! Le vil métier et la sotte

attitude! Le style, c'est de sentir, de voir, de penser, et rien de plus.

III

La vision et l'émotion. — C'est avec un sang-froid redoutable que notre guide en l'art d'écrire, après le chapitre de l'amplification (« D'une idée en faire deux. — Dédoubler les points de vue. — Ajouter des traits frappants. — Surenchérir »), aborde la question de la nature du style. Il le divise en deux sortes : il y a le « style descriptif ou le style de couleur » et le « style abstrait ou style d'idées ». Il faut donc, si M. Albalat ne se trompe pas, que Flaubert, ayant de la couleur, manque d'idées et que Taine, ayant des idées, manque de couleur. Cela ne va pas très bien. C'est qu'une telle classification n'a rien de scientifique. Souvenez-vous toujours du mot de Buffon qui, malgré M. Albalat, avait de la couleur à la fois et quelques idées. Buffon faisait de la science. « Le style est l'homme même » est un propos de naturaliste, qui sait que le chant des

oiseaux est déterminé par la forme de leur bec, l'attache de leur langue, le diamètre de leur gorge, la capacité de leurs poumons. La question du style n'est du ressort des grammairiens que s'ils veulent bien s'appuyer sur de solides notions psycho-physiologiques.

Il y a bien deux sortes de styles ; elles répondent à ces deux grandes classes d'hommes, les visuels et les émotifs. D'un spectacle, le visuel gardera le souvenir sous forme d'une image plus ou moins nette, plus ou moins compliquée ; l'émotif se souviendra seulement de l'émotion que le spectacle avait suscitée en lui. Ainsi encore, ayant lu un roman, le visuel en retracerait facilement les scènes successives qui se maintiennent dans son cerveau à l'état de panorama ; l'émotif pur sait seulement que ce livre est beau, spirituel et ennuyeux, mais quelquefois il en pourra réciter des pages. Le savant Maury feuilletait un livre dans sa mémoire et le lisait avec autant de certitude qu'un livre réel. Restreinte aux seuls caractères d'imprimerie, la mémoire visuelle ne peut aucunement jouer dans l'élaboration du style le rôle des mémoires réellement concrètes ; s'il s'agissait d'un paysage et non d'un livre, ceux qui la possèdent ne se souviendraient plus que de l'impression que le paysage a pu faire sur leur sensibilité.

Au point de vue du style, ce sont des émotifs.

Il peut arriver, mais cela est très rare, que la mémoire visuelle et la mémoire émotive régnent équilibrées dans le même cerveau. Le résultat donnera, selon la physiologie particulière de cet homme, selon sa race, selon le sol qui l'a nourri, un Chateaubriand, un Flaubert. Chez Flaubert, l'équilibre est si parfait qu'on demeure, l'ayant bien étudié, frappé d'étonnement. Dans Chateaubriand, la mémoire visuelle est dominante. C'est pourquoi il fut jusqu'à la fin de sa vie le prince du style, tandis que Flaubert, dans sa dernière œuvre, avait pu le restreindre à son vrai rôle, qui est de second plan et d'accompagnement.

Écrire bien, avoir du style, et, selon M. Albalat, user d'un style « descriptif ou de couleur », c'est peindre. La faculté maîtresse du style, c'est donc la mémoire visuelle. Si l'écrivain ne voit pas ce qu'il décrit, ce qu'il raconte, paysages et figures, mouvements et gestes, comment aurait-il du style, c'est-à-dire, en somme, de l'originalité? Le peintre qui travaille « de chic » a devant les yeux la scène imaginaire qu'il traduit à mesure. De fort belles œuvres ont été faites ainsi. Qui dit peintre, dit visuel. M. Jules Claretie a noté, à propos de Zola, que presque tous les peintres « écrivent bien »;

c'est inévitable : ils racontent ce qu'ils voient et cherchent un à un les mots qui traduisent leur vision, comme ils feraient des couleurs, ayant à peindre. Si, à la mémoire visuelle, l'écrivain joint la mémoire émotive, s'il a le pouvoir, en évoquant un spectacle matériel, de se replacer exactement dans l'état émotionnel qui suscita en lui ce spectacle, il possède, même ignorant, tout l'art d'écrire. Des illettrés savent faire des récits où rien ne manque que le goût, c'est-à-dire l'art de conformer un don esthétique naturel à la mode littéraire et aux préjugés du jour. L'instruction alourdit souvent ce talent de prime saut, l'écrase même, l'étouffe ; et ce sont les élèves de M. Albalat qui brillent aux concours et dans les journaux, ayant acquis « par l'assimilation » ce style composite et baroque qui appartient à tous les « bons esprits » et à personne.

Sans la mémoire visuelle, sans ce réservoir d'images où puise l'imagination pour de nouvelles et infinies combinaisons, pas de style, pas de création artistique. Elle seule permet, non seulement de peindre au moyen de figures verbales les divers mouvements de la vie, mais de transformer aussitôt en visions toute association de mots, toute métaphore usée, tout mot isolé même, de donner, ca

somme, la vie à la mort. C'est de ce pouvoir que sont nées les allégories, les littératures telles que *le Pasteur* d'Hermas, *la Consolation philosophique*, *la Vita nuova*, *le Romant de la Rose*, *le Palais de l'Amour divin* ; le style de Michelet, celui de Taine (comme on le verra plus loin) sont le produit de cette faculté très heureuse de métamorphoser l'abstrait en concret, de faire respirer la pierre même et « palpiter les étoiles ». La langue est pleine de clichés (1) qui furent à l'origine des images hardies, d'heureuses trouvailles du pouvoir métaphorique. Tous les mots abstraits sont la figuration d'un acte matériel ; penser, c'est peser. L'expression de Quinte-Curce, *pensare animi consulta*, montre comment, appliqué à une opération qui semblait alors sans lien avec la matière, un mot s'est, par cela même, peu à peu dématérialisé. Tout n'est qu'images dans la parole ; le discours le plus uni est un tissu de métaphores plus rugueuses qu'une page de Goncourt ou de Saint-Pol-Roux. On a dit : médailles usées ; c'est presque juste. Mais, usées ou neuves, médailles ; avec un avers qui est le sens de départ et un revers, qui est le sens d'arrivée. Il est

(1) Voir l'étude sur le *Cliché*, dans *l'Esthétique de la Langue française*, et celle sur *le Style ou l'Ecriture* dans *la Culture des Idées*. La présente étude a pour but de rectifier et de compléter les deux premières : de là quelques répétitions indispensables.

des avers et des revers si effacés que l'imagination la plus tyrannique ne peut plus les animer. Cependant beaucoup de ceux qui se servent de ces monnaies avec prédilection se servent aussi de leurs yeux au moins pour classer les ternes richesses verbales entassées dans leur mémoire. Au lieu qu'au prononcé du mot *océan* une immensité glauque, ou une plage de sable ou des falaises, ou telle vision surgisse devant eux, ils voient, simplification admirable! le mot même écrit dans l'espace en caractères d'imprimerie, OCÉAN. Plus avancés intellectuellement que les visuels, ces individus privilégiés se groupent au pôle négatif de l'aimant dont les artistes occupent le pôle positif. Un grand pas a été fait vers la simplification ; au monde des choses s'est substitué le monde des signes. Mais le progrès est plus grand encore quand le monde des signes n'apparaît aux yeux sous aucune forme perceptible, quand les mots enfermés dans le cerveau, comme dans un appareil de distribution, passent directement de leurs cases au bout des lèvres ou au bout de la plume, sans aucune intervention de la conscience et de la sensibilité. C'est merveilleux, non moins que l'agitation systématique d'une fourmilière ou d'une ruche. Tandis que les visuels doivent, même dans les phrases subconscientes, traduire

leur vision exactement comme un peintre, et chercher les mots et les combinaisons de mots comme un peintre les couleurs et les combinaisons de couleurs; aux mécanistes, les mots, les épithètes viennent sans heurt, fluidement, tout le travail de passage du réel à l'idée et de l'idée au réel ayant été fait d'avance pour eux par les écrivains antérieurs. Ils se servent volontiers de tout ce qui a été sacré par l'usage, des phrases connues, riches de ferments émotionnels pour avoir traîné partout, des locutions, des proverbes, de tout ce qui abrège, de tout ce qui résume.

Mais, et voici le point capital, dans un début de roman aussi vulgaire que : « C'était par une radieuse matinée de printemps, » il peut y avoir une émotion vraie. Cela affirme, sans aucune contradiction possible, que l'auteur n'est pas un visuel, n'est pas un artiste, mais non pas qu'il soit dépourvu de sensibilité; au contraire, il est par excellence un émotif! Seulement, incapable d'incorporer cette sensibilité personnelle en des formes stylistiques de formation originale, il choisit des phrases qui, l'ayant ému lui-même, doivent encore, croit-il, émouvoir ses lecteurs. Il est même inutile de supposer un calcul là où il n'y a, en réalité, que l'association ingénue d'un mot et d'un sentiment.

Les mots n'ont de sens que par le sentiment qu'ils renferment et dont on leur confère la représentation. Les propositions géométriques mêmes deviennent sentiments, a dit Pascal, en une de ces phrases prodigieuses que l'on a mis trois siècles à comprendre. Un théorème peut être émouvant et, résolu, faire battre le cœur. Il est devenu sentiment, en ce sens qu'il n'est plus perçu qu'associé à un sentiment ; il peut contenir un monde de désirs, être un objet d'amour. Les mots les plus inertes peuvent être vivifiés par la sensibilité, peuvent « devenir sentiments ». Tous ceux dont abusent certaines philosophies politiques, justice, vérité, égalité, démocratie, liberté, et cent autres, n'ont d'autre valeur que la valeur sentimentale que leur attribue celui qui les profère. Non seulement le contenu du mot est devenu sentiment pour celui qui l'emploie, mais sa forme matérielle même, et l'atmosphère qui l'entoure. Tout mot, toute locution, les proverbes mêmes, les clichés vont devenir pour l'écrivain émotif des noyaux de cristallisation sentimentale. Ne possédant pas de jardin, il achète des fleurs et rêve qu'il les a cueillies. Inutilisée à créer, sa sensibilité demeure abondante; et d'ailleurs il n'en répand que des parcelles autour des mots qu'il veut embaumer; il lui en restera pour la vie,

pour l'amour, pour toutes les passions. L'écrivain de style abstrait est presque toujours un sentimental, du moins un sensitif. L'écrivain artiste n'est presque jamais un sentimental, et très rarement un sensitif; c'est-à-dire qu'il incorpore à son style toute sa sensibilité, et qu'il lui en reste très peu pour la vie et les passions profondes. L'un prend une phrase toute faite ou rédige une phrase facile, à laquelle il suppose, trompé par sa propre émotion, une valeur émotive; l'autre, avec des mots qui ne sont rien que des poignées de glaise, construit les membres de son œuvre et dresse une statue qui, belle ou gauche, lourde ou ailée, gardera tout de même, en son attitude, un peu de la vie qui animait les mains dont elle fut pétrie. Cependant le vulgaire ressentira plus d'émotion devant la phrase banale que devant la phrase originale ; et ce sera la contre-épreuve : au lecteur qui tire son émotion de la substance même de sa lecture s'oppose le lecteur qui ne sent sa lecture qu'autant qu'il peut en faire une application à sa propre vie, à ses chagrins, à ses espérances. Celui qui goûte la beauté littéraire d'un sermon de Bossuet n'en peut pas être touché religieusement, et celui qui pleure sur la mort d'Ophélie n'a pas le sens esthétique. Ces deux catégories parallèles d'écrivains et de lecteurs constituent les

deux grands types de l'humanité cultivée. Malgré les nuances et les enchevêtrements, aucune entente n'est possible entre eux ; ils se méprisent, ne se comprenant pas. Leur animosité s'étend en deux larges fleuves, parfois souterrains, tout le long de l'histoire littéraire.

IV

Le style est une spécialisation de la sensibilité. — Pour que nous puissions nous en servir, il faut qu'un mot représente quelque chose.

Laissé de côté le cas où il est le symbole d'un objet réel, nettement déterminé, ce qui est fort rare (vie usuelle, sciences), il ne peut correspondre qu'à une sensation et, d'abord, à une vision, ou à une émotion, ou, dernière ressource, à une notion. J'omets à dessin la source auditive, à cause de l'équivoque, mais je ne la méconnais pas. Je sais tout ce que doivent à leurs oreilles les poètes musicaux et les bons prosateurs. L'oreille est la porte d'entrée des impressions rythmiques ; par elle auss

toutes sortes d'idées pénètrent en nous, et même des images à l'état de reflet, déjà transposées en verbe; c'est-à-dire qu'en dehors de son rôle propre de perceptrice des sons elle possède, comme l'œil, la propriété de recevoir, sous la forme de signes, une représentation du monde extérieur.

Porte des sons, elle a une influence capitale sur tout ce qu'il y a de musical dans le style ; porte des idées ou des images verbales, elle ne peut pas plus influer sur le style que l'œil considéré comme instrument de lecture. Il y a là deux organes qui ont des fonctions absolument différentes selon qu'ils sont considérés dans leur rôle primitif ou dans leur rôle secondaire. C'est faute d'avoir songé à ce dualisme que M. Victor Egger a pu écrire : « L'homme de lettres, prosateur ou poète, est toujours plus auditif que visuel ; au fond, en principe, toute sa vie, il est un auditif. Quand il se compare au sculpteur ou au peintre, il se trompe ou il s'amuse. C'est au musicien qu'il ressemble; il est un compositeur qui remplace les notes par des mots, et la mélodie par des propositions plus ou moins complexes, versifiées ou non, et qui, en conséquence, compose des suites d'idées en même temps que des suites de mots. » Cette analyse est incomplète de tout le commencement

de l'opération. M. Egger confond deux choses : voir la vie et traduire sa vision.

Un musicien peut fort bien être un visuel, quand il se souvient ; et ne devenir un auditif que quand il veut noter ses souvenirs ou les combiner imaginativement.

Il n'y a aucune contradiction initiale entre les deux types. Quand Beethoven compose une « symphonie pastorale », on peut supposer qu'il voit les arbres, les prés et les animaux en même temps qu'il les entend vivre ; à moins que le musicien n'ait la faculté de localiser des souvenirs auditifs sans le secours de la mémoire visuelle. C'est possible (1). La mémoire auditive est fort utile au romancier et surtout au poète dramatique ; mais sans la mémoire et sans l'imagination visuelles, les paroles de leurs personnages seraient de purs échos aptes à être proférés par des murs aussi bien que par des êtres humains. Quant à l'auditif pur qui se mêlerait d'écrire, ce serait un simple perroquet ; de même que le type littéral (celui qui voit les idées et les choses sous la forme d'un mot imprimé) serait un simple copiste. Sans doute, la vision des écri-

(1) De mauvais musiciens furent des visuels plus peut-être que des auditifs. Je me souviens d'une phrase d'Adolphe Adam où l'on voit dessinée comme avec le doigt, la « voûte sombre » de feuillages, sous laquelle, la construction achevée, il s'assied et s'endort.

vains se transforme en mots, c'est-à-dire en paroles, c'est-à-dire en sons; mais tous sont-ils conscients de la dernière de ces métamorphoses? On ne le croit pas. Il y a des styles si rudes qu'ils n'ont certainement pas été contrôlés par l'oreille. D'excellents écrivains, d'autre part, n'ont aucune mémoire auditive, ne peuvent retenir ni un vers, ni douze notes de musique. Enfin il est constant qu'il y a des hommes en qui tout mot suscite une vision et qui n'ont jamais rédigé la plus imaginaire description sans en avoir le modèle exact sous leur regard intérieur.

Il peut arriver que le souvenir visuel passe inaperçu de la conscience et que la phrase surgisse toute faite des limbes où s'élaborent les phrases; ce ne sera pas un motif suffisant pour nier la vision initiale; et, en somme, un expert en styles la reconstituera très facilement. Le style fait de « choses vues » se reconnaît entre tous, non pas nécessairement à sa beauté, mais à une certaine ingénuité inaccessible aux simulateurs.

Cette digression sur la mémoire auditive n'est qu'une parenthèse; nous ferons maintenant comme M. Albalat, qui semble ignorer son existence et son rôle très grand dans la poésie et la prose rythmée, et nous attendrons que ce maître de tous les styles,

et même du non-style, nous donne « la formation du vers par l'assimilation des poètes ».

Les autres sens, le goût, l'odorat et le toucher, ont leur influence en littérature; des écrivains ont traduit par des mots les impressions qu'ils leur ont fournies; mais cela ne va pas très loin, la vision et l'émotion demeurant les deux grandes sources du style. Selon ce qu'il symbolise, le mot sera donc plastique ou émotif; cela dépend de la construction de la phrase, encore bien plus que de sa sonorité, de sa rareté ou de la pureté de sa race (qui constitue la beauté propre des mots, et peut-être toute beauté). A l'état de notion pure, le mot représenterait une idée; qu'est-ce qu'une idée? Si cela est immatériel, comment cela peut-il être *senti* par les cellules nerveuses, qui sont de bonne et réelle matière? Une idée n'est pas une chose immatérielle, il n'y a pas de choses immatérielles; c'est une image, mais usée et dès lors sans force; elle n'est utilisable qu'associée à un sentiment, que « devenue sentiment ». Les deux catégories se reforment encore une fois, pour rejoindre définitivement les deux divisions de M. Albalat : style concret, style où la sensibilité s'incorpore et permet l'art; style abstrait, style où la sensibilité restée extérieure, seulement associée par contact, ne permet pas l'art, ou ne

permet qu'une sorte d'art très particulier, presque géométrique, d'insinuation, plus que de réalité.

De ces deux catégories, la seconde ne sera disqualifiée que si l'on attribue, comme M. Albalat, une importance extrême à une certaine manière d'écrire, au « style en soi ». Mais il faut se hâter de faire observer à M. Albalat lui-même et à ses nombreux élèves que, si déplaisant que soit très souvent le style abstrait, la plupart des styles concrets sont bien plus mauvais encore. La qualité du style imagé répond à la qualité de l'œil, à la qualité de la mémoire visuelle, et aussi à la qualité de la mémoire verbale. On apprend à dessiner, on n'apprend pas à peindre; le sens de la couleur est inné et le sens de l'équilibre est une acquisition. D'ailleurs, la plupart des styles excellents que M. Albalat qualifie d'abstraits sont réellement concrets. Voltaire, type banal de l'écrivain abstrait, est certainement un visuel, presque autant qu'un émotif. Que l'on ouvre sa correspondance : «... Depuis Œdipe, il (Saint-Hyacinthe) m'a toujours suivi comme un roquet qui aboie après un homme qui passe sans le regarder. Je ne lui ai jamais donné le moindre coup de fouet, mais enfin je suis las... (Cirey, 16 février 1739). » Les choses de la vie ne sont point réparties symétriquement en de petites cases; elles

chevauchent, elles s'emmêlent; presque aucune n'est assez raisonnable pour se tenir à la place que lui assignent les professeurs de philosophie et de belles-lettres. Quand on a, avec beaucoup de peine, établi des catégories, il faut bien souvent se résigner à n'avoir rien à enfermer dans l'enclos : les jolies bêtes s'échappent et vont jouer dans la forêt voisine. C'est cependant une grande satisfaction pour l'esprit que l'établissement des catégories : on est rassuré; on inspecte la nature avec calme ; on garde l'intime conviction que les troupeaux, fatigués de leur liberté, regagneront, un jour ou l'autre, les délicieux bercails où le foin de la logique pend à toutes les crèches. Qui dit style dit mémoire visuelle et faculté métaphorique, combinées en proportions variables avec la mémoire émotive et tout l'apport obscur des autres sens. Doser la proportion, c'est analyser les styles ; on n'en trouvera aucun qui soit pur d'éléments hétérogènes. J'ai expliqué ailleurs que le style du visuel pur, le style créé de toutes pièces, composé d'images inédites, serait absolument incompréhensible; il faut du banal et du vulgaire pour lier comme par un ciment les pierres taillées. Les deux catégories, abstrait et concret, ne sont que des limites.

Renan a écrit : « L'ouvrage accompli est celui

où il n'y a aucune arrière-pensée littéraire, où l'on ne peut soupçonner un moment que l'auteur écrit pour écrire; en d'autres termes, où il n'y a pas trace de rhétorique. Port-Royal est le seul réduit du dix-septième siècle où la rhétorique n'a pas pénétré. » Emporté par sa haine rationaliste de l'art (qu'il appelle rhétorique, par confusion volontaire), il ne recherche pas la cause réelle de cette immunité apparente de Port-Royal ; mais s'il l'avait cherchée, peut-être ne l'eût il pas trouvée. Elle est maintenant des plus faciles à formuler. Les solitaires écrivaient d'un style tout extérieur, où ils n'incorporaient presque aucune parcelle de leur sensibilité, la gardant toute pour leur vie, pour leur activité religieuse.

Ce n'est pas là un titre de gloire : c'est un fait de psychologie, et rien de plus. Leurs livres avaient un but édifiant ou démonstratif. Ils voulaient prouver la bonté de leur cause ou gagner des fidèles à leur foi particulière ou encore, tout bonnement, travailler à la gloire de Dieu. L'art est incompatible avec une préoccupation morale ou religieuse; le beau ne porte ni à la piété, ni à la contrition, et la gloire de Dieu éclate principalement en des ouvrages de la mentalité la plus humble et de la rhétorique la plus médiocre. Exempt d'art, à un degré

inconvenable, Port-Royal cultiva, quoi que dise Renan, une rhétorique spéciale, et glaciale, où la ferveur de la foi se congèle en des phrases immobiles, en des épithètes paralysées. Que l'on prenne le discours préliminaire des « Vies des Saints Pères des déserts », d'Arnault d'Andilly ; on verra tous les artifices de la rhétorique pieuse : « La sainte et bienheureuse retraite où il a plu à Dieu de m'appeler par son infinie miséricorde — les délices saintes — les grands prodiges — les plus fidèles serviteurs — les âmes si pieuses — ces belles vies — les plus célèbres auteurs — ferventes prières — puissantes exhortations » — et pendant de longues pages mornes chaque substantif malingre est attaché à son tuteur par un brin d'osier pourri ! Vilaines fleurs de rhétorique dans un triste jardin ! Il n'est pas loyal de confondre l'art avec la rhétorique, Bossuet avec Arnaud. Lui aussi, Bossuet, écrit pour édifier ou pour convaincre, mais sa sensibilité générale est si riche, sa vitalité si profonde, son énergie si violente, qu'il peut se dédoubler, et rester un écrivain en ne voulant être qu'un apôtre. La rhétorique est la mise en œuvre des procédés de l'art d'écrire préalablement décomposés par un habile homme — tel M. Albalat ; l'art est l'exercice spontané et ingénu d'un talent naturel.

Saint-Simon, extraordinaire artiste de style, est pur de toute rhétorique. Quand il écrivait, toute sa sensibilité passait dans ses longues et dures écritures, et avec elle toutes ses rancunes, toute sa rage d'être un duc si obscur, tout le dédain secret de l'homme qui juge pour des gens dont l'importance, par le jugement même qu'ils subissent, est amoindrie et limitée. Saint-Simon est un grand écrivain parce qu'il fut un médiocre homme d'action ; très loin de son écriture, il devait être grossier, méchant, raide et maladroit.

La littérature française viendrait tout entière, s'il le fallait, témoigner que le style est une spécialisation de sensibilité et que plus un écrivain se rapproche de l'artiste, moins il est apte à faire figure dans les diverses manifestations de l'activité humaine. Dès qu'il commence à écrire, Jean-Jacques change de caractère; sa sensibilité tout entière passe dans son style. Il trouble et reste calme. Dans ses livres, il se montre passionné et discoureur; dans sa vie, il est revêche et muet. C'est un ours sensible; ours en réalité, sentimental en fiction. Elles ne sont pas absurdes, ces vieilles locutions : « écrire avec amour — caresser ses phrases amoureusement ». Racine, dont le style est si rarement plastique, garde pour ses maîtresses d'abord,

pour Dieu ensuite, presque toute sa sensibilité. Le sentiment profond de l'amour, qui était en lui, n'a passé que dans les actes de ses personnages; ils expriment des passions extrêmes en un style abstrait, glacé et diplomatique. Musset : le sentiment se gonflait autour de ses vers ; ils répandaient comme un parfum de volupté. L'association, tout extérieure, a été fugitive, le parfum s'est évaporé et il reste des poèmes transparents, flacons dédorés qui laissent voir l'absence d'art intime et secret. Nul n'a jamais incorporé moins de sensibilité dans une œuvre pourtant sentimentale ; il vivait trop « avec amour », pour écrire encore « avec amour ». Pourtant il lui est arrivé, en des périodes sans doute de vie réelle moins intense, de laisser filtrer jusqu'au fond de son style un peu de cette sensibilité vagabonde : et c'est son théâtre. Type littéraire absolument opposé à Musset, Chateaubriand est d'une sérénité sentimentale absolue. C'est dans ses phrases qu'il met son cœur. Il est tout en sensations ; ses organes sont en communication constante avec le monde extérieur : il regarde, il écoute, il sent, il touche, et cette moisson sensorielle, il la verse sans réserve dans son style. Baudelaire est de la même famille physiologique, avec une prédominance des sensations de l'ouïe,

du goût, de l'odorat et du tact. Victor Hugo, au contraire, représente le type visuel presque pur. Il est si peu auditif qu'il ne peut figurer une sensation musicale qu'en la transformant en vision ;

> Comme sur la colonne un frêle chapiteau,
> La flûte épanouie a monté sur l'alto.

L'un et l'autre, Hugo et Baudelaire, mais Hugo plus absolument, incorporèrent à leur style toute la sensibilité générale dont ils disposaient. Hugo est d'un mécanisme simple, presque élémentaire, et parfait. Toutes les sensations qu'il éprouve, et ce sont les yeux surtout qui l'enrichissent, il les traduit en verbe au moyen d'images visuelles, uniformément ; et de même toute notion acquise par la lecture ou la parole devient, dès qu'il veut l'exprimer, une vision. Il dira, pour caractériser son influence linguistique, qui fut immense :

> J'ai mis le bonnet rouge au vieux dictionnaire.

Avec une telle faculté, on peut avoir un style barbare, excentrique, incompréhensible ; on ne sera jamais banal. Placé devant le spectacle qu'évoque sa mémoire ou son imagination, l'écrivain doit devenir un peintre, ou s'abstenir. Il lui serait plus difficile d'user de clichés que d'ordonner des com-

binaisons de mots nécessairement nouvelles. Cependant le type paradoxal du visuel écrivant par clichés est possible ; mais l'examen seul du style ne permet pas de le découvrir.

Toute sensation actuelle ou emmagasinée dans les cellules nerveuses est propice à l'art. Si, au lieu de sensations, de souvenirs matériels, le cerveau n'a gardé que l'empreinte d'une émotion, ou si la perception des sens s'est rapidement transformée en une notion abstraite, ou en une idée émotive, l'art n'est plus possible, car il n'y a d'art que plastique et la matière a fui, ne laissant que sa trace le long du chemin. On pourrait donc généraliser et diviser les écrivains en deux classes : les sensoriels et les idéo-émotifs ; en d'autres termes : les plastiques et les sentimentaux. Laissant de côté la question du style, un peu étroite et accidentelle, on appliquerait assez bien, en tenant compte des nuances, ces deux couleurs fondamentales à toute l'humanité civilisée. On saurait alors presque exactement ce que veulent dire les mots réalisme et idealisme, ou plutôt spiritualisme (1). Récemment

(1) Il conviendrait en effet de réserver le mot *idéalisme* pour un état d'esprit philosophique beaucoup plus voisin d'un certain matérialisme que d'un idéalisme vulgaire: Nietzsche est *idéaliste*, c'est-à-dire *phénoménaliste* ; M. Brunetière est *idéaliste*, c'est-à-dire *spiritualiste.*

un groupe politique s'est lui-même appelé : les intellectuels. En réalité, ces intellectuels sont (ou étaient) des idéo-émotifs, des sentimentaux, des spiritualistes. Il n'y a pas de type intellectuel, l'intelligence pure ne pouvant entrer directement en contact avec la vie; tout son labeur, quelle qu'en soit la complexité apparente, se borne à prendre et reprendre éternellement connaissance du principe d'identité. Dans la vie, ce principe n'est valable qu'associé à des émotions qui le corrompent. Il n'y a de certitude que dans les chiffres sans contenu; les réalités sont incomparables et rebelles à l'identification. C'est pourquoi le témoignage des sens est supérieur au témoignage intellectuel, toujours vicié par une émotion née à propos de l'objet et non sortie de l'objet même. Même fausse, une sensation est vraie physiologiquement et peut avoir les effets mêmes de la réalité; l'idéo-émotion, toujours hallucinatoire, ne donne du monde extérieur qu'une image fantastique, vaine et inapte à réagir franchement sur la physiologie. Revenons au style : les idéo-émotifs s'épanouissent en déclamations; les sensoriels, en descriptions. La matière aux uns est parfois trop abondante; aux autres, elle manque : c'est la disette, et ils poussent des cris de famine.

V

La physiologie et l'invention de la mentalité. — M. Albalat, accoudé sur une pile d'autorités, entreprend de nous démontrer que le style abstrait et le style concret abondent à un moment donné selon la mode et selon les exemples ; ensuite que le même écrivain peut à son gré écrire en l'un et l'autre style. En résumé, le cerveau serait, d'après notre maître, l'esclave de la volonté, à laquelle obéiraient, ainsi que des soldats bien dressés, les neurônes et toutes les cellules cérébrales. Un peintre, grâce à cette découverte prodigieuse, se transforme en musicien ou en géomètre; le voyant est frappé de cécité mentale et le monde se déroule en tableaux, devant l'imagination éblouie de l'écrivain qui, la veille encore, était dénué de toute mémoire visuelle. Des savants, ou qui se croient tels, s'occupent depuis quelques années à reconstituer l'âme, ce fantôme évanoui. Ils ne disent plus l'âme ; ils disent la mentalité, et cette abstraction toute neuve, ils la promènent de cerveau en cerveau, pareille à

un bébé dans sa petite voiture. La mentalité diffère de l'âme en ceci qu'elle est contagieuse ; cela se gagne comme la variole et cela s'inocule et cela est bon ou mauvais selon que la mentalité est du type supérieur ou de l'inférieur. La qualité du type est déterminée par un comité de professeurs de sociologie. L'un de ces professeurs n'a-t-il point découvert récemment que le langage est un fait social, extérieur à l'individu, indépendant de ses organes ! Pour les inventeurs de la mentalité, l'éducation est tout et la physiologie rien. Conséquents avec leurs principes, ils poussent les enfants vers d'innombrables écoles où la réalité est suppléée par des mots que l'on apprend par cœur. Leur système est florissant : la vie peu à peu se remplit d'êtres spectraux qui, incapables de sentir la minute où ils respirent, bâtissent avec des sons et des signes une cité future qu'ils peuplent de notions, d'archanges et de discours. Taine disait grossièrement : le cerveau secrète la pensée comme le foie secrète la bile. Les professeurs de sociologie, avec une hypocrite décence, insinuent doucement que le cerveau n'est peut-être qu'une concrétion de la pensée, qui se débarrasse ainsi de ses impuretés pour continuer plus fluide son voyage éternel dans le devenir. Demain, s'ils sont logiques, ils feront tourner

des tables. Le cerveau est tout, ou rien; il est l'organe de la pensée ou un obstacle à la pensée.

Les inventeurs de la mentalité sont des disciples maladroits et compromettants de M. Tarde. D'une théorie utile et heureusement mise en circulation, ils n'ont retenu que la partie fragile et légère; ils ont coupé la fleur en négligeant la tige et ses racines qui plongent dans la chair comme le gui dans l'aubier dont il vit. L'imitation est un fait physiologique; la vue d'un mouvement incline la tête, le torse ou les membres à en simuler les courbes; beaucoup d'animaux sont imitateurs, les singes, les oiseaux. Il y a des imitations assez fortes pour changer la forme initiale d'un être. La phyllie, un grand insecte de l'Inde qui vit dans les feuilles, ressemble à une feuille, dont elle a la couleur et les nervures; ses pattes ont l'aspect de feuilles naissantes ou de moitiés de feuilles. Un poisson d'Australie nage dans les algues et simule une algue, à s'y méprendre. Beaucoup de poissons, d'insectes, de reptiles ont acquis la couleur de leur milieu habituel; les mammifères et les oiseaux des neiges perpétuelles sont blancs. Mais ce fait, que les savants appellent mimétisme, est loin d'être universel. La plupart des animaux sont, de forme et de couleur, en désaccord absolu avec leur habitat. Le mimétisme est acci-

dentel, donc inexplicable par une tendance générale. Des êtres sont imitateurs, d'autres gardent intacte leur apparence hétéroclite. On peut donc se demander si le mimétisme n'est pas une illusion ; si les insectes qui sont des feuilles, mantes et phyllies, sont devenus tels parce qu'ils vivaient au milieu des feuilles, ou s'ils ne furent pas attirés par les feuilles, comme par des sœurs, précisément par cette analogie de forme et de nuances. Tant d'autres insectes vivent sur les feuilles et vivent de feuilles, qui sont demeurés de petites boules rouges ou noires ! L'explication la plus sensée serait peut-être celle de l'alimentation, ou de l'accommodation au milieu, s'il ne s'agissait que de couleur ; mais la forme ! Laissant de côté les cas extrêmes, il faut nécessairement admettre que le mimétisme existe à l'état de possibilité chez presque toutes les espèces animales et que le mécanisme de cette fonction, parfois très active, est purement physiologique. Or, l'homme n'étant pas moins un animal que le reste de l'animalité, le mimétisme humain ne doit en rien différer du mimétisme animal. Négligeons l'alimentation, qui comprend les influences du sol, du climat ; elle n'est jamais assez individuelle pour modifier un être particulier, seul au milieu de congénères qui resteraient

conformes au type primitif. Il reste l'accommodation au milieu ; humainement, c'est la sincérité; comme la résistance au milieu, qualité générale du vertébré, représente, magnifiée dans l'homme, le mensonge. Le mimétisme apparaîtrait dès lors tel qu'une survivance de la docilité des invertébrés qui s'accommodent de tout milieu, se faisant identiques de chaleur à la chaleur ambiante, adoptant pour leur lymphe la densité du liquide où ils plongent, conformant leur vie aux conditions que leur offre le monde extérieur, au lieu de réagir, de se couvrir, par exemple, d'une fourrure, l'hiver, de creuser un trou, au lieu, ingéniosité unique de l'homme, d'inventer le feu (1).

L'imitateur est un invertébré. Il est resté beaucoup de l'invertébré chez l'homme, type longtemps mobile, à cause de la variété de ses aptitudes, et peut-être de sa croissance relativement rapide. C'est à cette survivance qu'il doit sans doute d'avoir gardé encore une certaine plasticité, malgré l'ancienneté de son espèce. Le singe, fixé à un état inférieur, possède néanmoins de remarquables facultés, au moins extérieures, d'accommodation au milieu ; et il les exerce dans la forme même où

(1) Voir, dans *le Chemin de Velours*, l'étude sur *les Femmes et le Langage*.

elles sont le plus sensibles chez l'homme, surtout chez la femelle de l'homme. Des singes apprennent à manger à table, à se servir d'une fourchette, à boire dans un verre; une vachère s'initie très rapidement à la vulgaire mimique mondaine.

L'imitation n'est pas le mensonge, faculté noble et primordiale, base de toute la civilisation, de toute la création sociale, de tous les arts, et de toutes les littératures; c'est tout le contraire, c'est la sincérité, c'est la naïveté. Il y a des écrivains ou des peintres qui se vantent de leur sincérité, et qui vraiment appellent cet éloge. On ne saurait les qualifier différemment: ils sont sincères, c'est-à-dire sans réaction contre le milieu littéraire ou artistique qui les entoure et ils font naïvement, avec l'illusion de créer, c'est-à-dire de réagir, la peinture à la mode, la littérature à la mode. Ce sont des invertébrés.

On va très bien comprendre maintenant toute la valeur anti-scientifique de ce passage d'un livre qui s'appelle ironiquement : *la Méthode scientifique de l'histoire littéraire*. L'auteur, M. Georges Renard, s'exprime ainsi, distinguant deux classes d'écrivains :

« Les écrivains *d'idées*, ceux qui s'adressent surtout à l'intelligence, recherchent le raisonne-

ment serré, la langue vive, sèche et abstraite; ils ont dominé chez nous au XVIIe et au XVIIIe siècle; les écrivains *d'images*, ceux qui tiennent à parler aux sens et veulent les frapper par l'évocation directe des choses visibles; ces derniers ont abondé au XVIe siècle; ils ont retrouvé un éclat éphémère sous la minorité de Louis XIV; puis ils ont reparu avec le romantisme et plus encore avec les écoles qui l'ont suivi. »

Il faut relire cela avec soin, en rêvant une seconde sur les verbes de volonté : *s'adressent* — *recherchent* — *tiennent à parler* — *veulent*. On dirait le préambule d'une démonstration spiritualiste; il y a des facultés actives et des facultés passives. Celles qui engendrent le style apparaissent d'une redoutable activité. Voyez avec quelle aisance les écrivains sensoriels et les idéo-émotifs changent tout à coup de mentalité. Ils l'envoient chez le perruquier qui la frise ou la lisse selon le goût du jour; et cette mentalité postiche, de quelle grâce ils la campent sur leur crâne rasé comme la table des philosophes! Peut-être cependant M. G Renard a-t-il voulu dire que les écrivains appartenant à une même famille physiologique naissent par séries? Cela serait bien étonnant et bien peu conforme aux habitudes de la nature. Il est plus probable

qu'il n'a rien voulu dire, qu'il a cru constater un fait évident dont l'explication lui a paru ou inutile ou impossible.

Le fait paraît évident; mais il y a des évidences trompeuses. L'immobilité de la terre fut pendant si longtemps une évidence que toute évidence est suspecte. Peut-être qu'aujourd'hui encore les habitants du soleil (s'il y en a) croient décrire autour de l'assemblée fixe des planètes un cercle intérieur ; car ils éprouvent l'illusion de qui regarde passer un train de bateaux le long d'une rive, comme nous avions jadis l'illusion d'immobilité qui consterne la péniche suspendue entre les berges mouvantes. Toute vieille évidence est destinée à s'effacer devant une évidence nouvelle. On se résoudra difficilement à classer parmi les écrivains abstraits Bossuet, La Bruyère, Fénelon, Saint-Simon, Buffon et cent autres appartenant à cette période de presque deux siècles qui va de l'avènement de Louis XIV au romantisme. La vérité est que le XVIIIe siècle, qui passe pour une période de style terne, créa cependant un nombre fort appréciable d'images nouvelles ; seulement, ces images, presque toutes ingénieuses, ont passé dans la langue, sont devenues des clichés, et on ne les voit plus. Il faudrait, pour les faire reparaître, user des plus

violents réactifs de l'analyse linguistique, répandre les chlores et les eaux régales. Mais quel travail! Suivre jusqu'à leur origine, en remontant les années, chacun des clichés qui fleurirent de 1800 à 1830 les parterres du *Journal des Débats!*

Une vie patiente s'userait à ce labeur, peut-être vain. Il était possible autrefois, pendant les années où la nouveauté des expressions et leur singularité étaient encore sensibles; et, comme il était possible, il a été fait. Deux dictionnaires nous renseignent avec une précision malheureusement inégale sur l'œuvre de création stylistique du dix-huitième siècle. Le *Dictionnaire néologique* de l'abbé Desfontaines serait utile, s'il n'était presque uniquement satirique. Il faut s'en tenir au *Dictionnaire des richesses de la langue française et du néologisme qui s'y est introduit... depuis le commencement du XVIIIe siècle* (1). C'est là que l'on voit bien le travail obscur et précieux de tous ces maîtres petits écrivains, les Coyer, les Desfontaines, les La Baumelle, les Staal, et d'autres encore

(1) Par Pons-Augustin Alletz; Paris, Saugrain, 1770. Cet ouvrage était si bien considéré comme un recueil de clichés qu'on le donnait au commencement du siècle en prix aux jeunes élèves. Mon exemplaire porte : « 2e Prix de langues latine, française et anglaise mérité par M. Achille Huet, en mon pensionnat, à Paris, le 28 fructidor an XII : Dubufe. »

moins connus, s'il est possible d'être moins connu que l'abbé Coyer, qui fut pourtant l'un des plus adroits manieurs de la langue française. Quoi de plus banal, maintenant, que les expressions formées du mot envelopper ? Elles furent neuves et matérielles : « Elle feignit d'ignorer tout ce que disait le public, et s'enveloppa de son innocence, » dit La Baumelle. L'image est nette. Sans doute Racine et Boileau ont déjà employé ce mot au figuré, mais c'est peut-être la première fois qu'on voit le geste des mains ramenant et croisant les bords du manteau. Je ne veux pas insister sur un sujet aussi périlleux que la recherche de l'origine d'une métaphore. Chaque citation d'Alletz demande une vérification, exige une enquête dans deux ou trois dictionnaires ; rien de plus pénible. Tenons provisoirement pour avéré que le dix-huitième siècle compte un certain nombre de bons écrivains sensoriels (beauté *piquante*, pour *séduisante*, semble bien de l'abbé Coyer) ; mais il convient d'admettre que la tendance générale, de Massillon à Joseph Chénier, va au style abstrait ; il y eut, corrigée par Buffon, une longue période géologique qui pourrait s'appeler le règne littéraire de l'invertébré. L'image neuve et, par conséquent, hardie passe pour du mauvais goût ; l'écrivain sensoriel, le Chardin ou le

Watteau de l'écriture, doit s'atténuer, se noyer sous peine d'être traité de barbare. Il est toujours possible d'éteindre son style et le premier professeur venu fera du Sarcey avec du Gautier ; l'inverse était impossible avant l'ingénieuse invention des dictionnaires analogiques. C'est, appliqué au style, ce que le forçage est aux légumes et aux fleurs. Venus hors de saison et à l'ombre, ils n'ont ni saveur ni couleur; on ne les reconnaît qu'à la forme; c'est de l'eau congelée en figure d'asperges ou de lilas. Le style analogique est des plus faciles à démasquer ; on connaît tous les écrivains naturalistes qui ont puisé dans Boissière leurs épithètes gommées et leurs métaphores en gélatine. Ces travaux de patience sont négligeables dans une psychologie du style, témoins innocents d'un système intellectuel dépourvu de colonne vertébrale.

Les écrivains sensoriels qui consentent à éteindre leur style, parce que la mode est aux vêtements sombres, n'appartiennent pas à un type supérieur ; cette faculté d'imitation, quoique exercée à rebours, les classe, eux aussi, parmi les invertébrés. Le mystère d'un siècle ne produisant guère qu'un type d'écrivains se réduit à cette formule : un siècle ne produisant que fort peu de grands écrivains. Quant au mystère du dix-neuvième siècle, il s'explique de

lui-même par Chateaubriand, Hugo, Gautier, Flaubert, et quelques autres qu'il est difficile de soupçonner de complaisance pour le style à la mode, pour le goût du jour. Un homme supérieur se reconnaît à ceci qu'il crée son milieu; loin de le subir, mais il le crée, cela est inévitable, avec les matériaux mêmes qui composent ce milieu ; le cerveau est un moulin qui a besoin de blé pour donner de la farine. La finesse de la fleur dépend des meules et du blutoir, mais non sa teneur en éléments physiologiques. La littérature d'une période revêt, vue de loin, une couleur générale due au mélange de toutes les nuances particulières et à la vivacité de quelques tons plus vifs, qui s'allument çà et là. Cette apparence se modifie singulièrement quand on examine le tableau d'assez près pour en distinguer les détails. Comment examiner en détail cette immensité qu'est la littérature française? Les généralités et les généralisations sont utiles, mais à la condition qu'on en connaisse bien la fausseté fondamentale et que l'on sache que ce qui est exact dans l'ensemble est inexact en particulier. C'est tout ce que j'ai voulu dire. Il est moins facile de s'entendre sur cette opposition : écrivains *d'idées*, écrivains *d'images*. Ici surgit la question Taine.

VI

La question Taine ; les idées et les images. — Qu'un écrivain d'idées, un écrivain idéo-émotif, ne puisse traduire en images ses idées, ou les émotions qu'il associe aux idées, cela est incontestable, puisque, par définition, il ne *voit pas*. C'est un aveugle mental. Au souvenir d'une aventure amoureuse, il éprouvera une émotion, qui semblera se localiser en l'un ou l'autre des plexus nerveux; cela sera au cœur, cela sera dans une autre région sensible ; peut-être *verra-t-il* de vieilles lettres dont l'écriture paraîtra lisible à ses yeux, il pourra, par un effort à extérioriser son émotion, revivre, *en idée*, les diverses phases de son aventure, en les distinguant les unes des autres par l'intensité des états émotifs ; il ne verra pas, ce que l'on appelle voir, cette série de tableaux nets, presque lumineux, qui remettent sous les yeux d'un homme doué d'une puissante mémoire visuelle, chaque moment mémorable ou même insignifiant de sa vie ; et, ne voyant pas, il ne peut peindre. S'il s'entête à peindre, quelie

pourra être la valeur de cette peinture? Il faut dire que peu de personnes sont à ce point dénuées de mémoire ou d'imagination visuelle. Depuis Reynolds, qui évoquait son modèle, l'extériorisait vivant, et peignait (1) jusqu'à ce pauvre cerveau tout noir où rien n'est demeuré visible du passé, il y a des nuances infinies ; mais il faut toujours pousser une théorie à l'extrême, si l'on ne veut pas être tout à fait incompris.

A l'inverse, cet homme possède la mémoire claire qui vient d'être décrite ; il est également doué de l'imagination correspondante. S'il raconte sa vie, c'est qu'il la voit ; s'il décrit un spectacle, un paysage, c'est qu'il le voit ; de même, tous les mots prononcés devant lui se traduisent en images, n'arrivent à son intellect qu'en images : serrer, deux mains se pressent, une vis est tournée ; chanter, une femme s'avance, décolletée ou c'est un grotesque de la rue ; arbre, chien, oiseau, c'est un arbre, un chien, un oiseau particularisés, dessinables. Les mots abstraits eux-mêmes se symbolisent en des figures, en des gestes : l'infini sera une vue de la mer, d'un ciel constellé, ou même une représenta-

(1) « Jonkind ne peignait jamais d'après nature... Alma Tadema peint de mémoire des marbres qu'il a vus en Italie. » Jean Dolent, *Maître de sa joie*, p. 103.

tion, nécessairement arbitraire et absurde, mais visuelle, des espaces interplanétaires. Que le nom d'une fleur, d'un mets, d'une étoffe se traduise dans la sensibilité par des impressions d'odeur, de saveur, de contact, cela est plus rare, mais normal chez certains individus. Il y a des sensoriels très complexes en qui l'idée d'amour soulève de tumultueuses hallucinations.

Nihil in intellectu quod non prius fuerit in sensu : les sens sont la porte unique par où est entré tout ce qui vit dans l'esprit, et la notion même de la conscience, et le sentiment même de la personnalité. Une idée n'est qu'une sensation défraîchie, une image effacée ; raisonner avec des idées, c'est assembler et combiner, en une laborieuse mosaïque, des cubes décolorés, devenus presque indiscernables : l'ouvrier qui les manie ne les reconnaît qu'à la secousse particulière qu'il éprouve à leur contact, à l'émotion qui s'en irradie, au sentiment qui les enveloppe d'un réseau électrique. « Les propositions géométriques elles-mêmes deviennent sentiments. » Si le sentiment n'intervient pas dans la manœuvre des idées, c'est le psittacisme pur ; mais alors autant prêter l'oreille au discours d'un beau perroquet gris à queue rouge ; ce sont d'excellents parleurs, et capables, autant et mieux que quiconque, de

réciter les immortels aphorismes de la « raison pratique ». Le raisonnement au moyen d'images sensorielles est beaucoup plus facile et beaucoup plus sûr que le raisonnement par idées. La sensation est utilisée dans toute sa verdeur, l'image dans toute sa vivacité (1). La logigue de l'œil et la logique de chacun des autres sens suffisent à guider l'esprit ; le sentiment inutile est rejeté comme une cause de trouble et l'on obtient ces merveilleuses constructions qui semblent de pures œuvres intellectuelles et qui, en réalité, sont l'œuvre matérielle des sens et de leurs organes comme les cellules des abeilles avec leur cire et leur miel. La philosophie, qui passe vulgairement pour le domaine des idées pures (ces chimères !), n'est lucide que conçue et rédigée par des écrivains sensoriels. C'est ce qui fait la solidité des œuvres d'un Schopenhauer, d'un Taine, d'un Nietzsche ; et c'est aussi ce qui les condamne au dédain des philosophes idéo-émotifs. Mais le dédain est réciproque, ces deux classes d'esprits étant irréconciliables. Que l'on se souvienne des invectives de Schopenhauer contre Hégel, de Taine contre les spiritualistes et des spiritualistes contre Taine. Il s'agissait de doctrines, sans doute,

(1) « L'imagination, dit Hobbes, c'est la sensation continuée, mais affaiblie. » *Elementa philosophiæ*. Pars quarta, XXV, 7.

mais qu'est-ce qu'une doctrine, sinon la traduction verbale d'une physiologie ?

Taine est nettement un écrivain sensoriel. Cependant on lit dans l'*Histoire de la littérature française*, de M. Émile Faguet, et M. Albalat a recueilli avec soin ce badinage :

« Le style de Taine est un miracle de volonté. Il est tout artificiel. On sent que non seulement il n'est pas l'homme, mais qu'il est le contraire de l'homme. Ce logicien, qui a vécu dans l'abstraction, a voulu se faire un style plastique, coloré et sculptural, tout en relief et tout en images, et il y a réussi. Et c'est pour cela que Taine est un modèle ; car, puisque le style naturel ne s'apprend pas, il reste que c'est dans Taine et dans les écrivains qui lui ressemblent que l'on apprendra le style qui se peut apprendre. »

M. Albalat continue (1) :

« Sarcey, dans ses souvenirs, nous avait déjà dit que Taine, d'abord écrivain abstrait, avait plus tard coloré son style artificiellement. »

Voilà de belles autorités et une recette facile à

(1) Et on continue encore après lui, car en un livre tout récent, *le Labeur de la Prose* (1902), M. Gustave Abel refait la même citation, redit la même erreur sur le style de Taine. Presque toute la critique moderne, faute de notions scientifiques, est de la littérature légère.

suivre. Ne croirait-on pas lire la célèbre réclame des « pilules roses pour personnes pâles »? Au point où nous en sommes de ces études sur le style, il n'est pas un lecteur qui puisse lire sans surprise l'entrefilet de M. Faguet. M. Faguet est un homme d'érudition grave et de jugement mobile. Impersonnel, il professe volontiers, pour une journée, l'opinion de sa dernière lecture; il accumule volontiers les opinions; il les collectionne, les classe et les catalogue. Sarcey lui a confié que Taine « avait plus tard coloré son style artificiellement », et cela lui suffit. Voyez sa désinvolture à railler Buffon, sans le nommer, mais en laissant entendre qu'il n'est pas, lui, M. Faguet, dupe de l'homme aux manchettes. Ébloui, M. Albalat le suit des yeux, le boit; car M. Albalat, comme nous le verrons bientôt, connaît Buffon à merveille, et le juge.

Cependant, on goûtera mieux le raisonnement de M. Faguet, en le lisant ainsi transposé :

« Le nez de Cléopâtre est un miracle de volonté. Il est tout artificiel. On sent que non seulement il n'est pas la femme, mais qu'il est le contraire de la femme. Cette logicienne, qui a vécu dans les fards, a voulu se faire un nez plastique, aquilin et sculptural, tout en relief et tout en profil, et elle y a réussi. Et c'est pour cela que Cléopâtre est un mo-

dèle ; car puisque le nez naturel ne se modifie pas, il reste que c'est chez Cléopâtre et dans les femmes qui lui ressemblent que l'on apprendra à sculpter les nez qui se peuvent sculpter. »

Les facultés artistiques, basées sur l'exercice de la sensation, ne peuvent être antérieures aux sensations. Les sens se développent par cette éducation naturelle que donne la vie. Un style sensoriel, un style d'images n'est jamais précoce ; il s'affirme à mesure que les sensations s'accumulent dans les cellules nerveuses et font plus denses, plus riches et plus complexes les archives du souvenir. Un jeune homme qui a surtout vécu dans l'étude, qui a lu plutôt que vu, dont les sens sont presque vierges, comment aurait-il un style imagé ! L'appareil photographique ne donne que des plaques brouillées, simplement salies, si on le dirige vers rien, vers le vide et le vague des espaces. C'est la vie, c'est l'habitude des sensations qui créera l'image stylistique : mais le cerveau, même à cette période indécise, manifeste d'invincibles tendances. Le cerveau de Taine était, dès sa jeunesse, celui d'un visuel et d'un sensoriel ; le mécanisme ne fonctionna pleinement que lorsque l'objectif se trouva braqué sur un milieu inhabituel. Le voyage de Taine aux Pyrénées agit sur son appareil sensi-

tif comme un déclic, ou comme l'aiguille de l'opérateur qui abaisse une cataracte. Cela fut si fort qu'il en eut de l'effroi et, garçon timide, il s'excusa de ce que, contrairement aux usages de l'école, il se servait de ses yeux pour regarder la vie et non pour en lire, dans les livres, la description traditionnelle.

Taine publia quelques-unes de ses premières pages en 1855, dans la *Revue de l'Instruction publique*, qui ne détestait alors ni une certaine hardiesse ni une certaine nouveauté. On y lit des phrases ainsi ordonnées : « Cette vive imagination, si vivement touchée par les beautés naturelles, est commune au seizième siècle... et la source riante et capricieuse a coulé jusqu'au jour où Malherbe vint l'emprisonner dans ce conduit bien maçonné, géométrique et massif, qu'on appelle les règles de la poésie lyrique. » La métaphore, nettement visuelle, est sans banalité ; c'est un souvenir arrangé littérairement. Sur la Rochefoucauld : « Il ouvre son livre en jetant un regard inquiet vers la Sorbonne... Au dix-septième siècle, toutes les fois qu'on entamait un sujet de philosophie ou de morale, on se tournait vers l'Église,... et l'on entrait en matière en examinant de temps en temps les quatre coins de l'horizon pour voir à temps s'il ne s'amassait pas, en quelque

endroit, un orage théologique. » La période est un peu haletante, mais comme elle vit, comme elle transforme en gestes naturels une inquiétude toute morale! Il voit les métaphores de La Rochefoucauld « se cacher sous les verbes ». Aujourd'hui, « on peint à plus gros traits ; là où l'écrivain du dix-septième siècle posait une légère teinte demi-grise, l'artiste du dix-neuvième applique rudement une large plaque de pourpre éclatante ». La vision est si aiguë déjà qu'elle va jusqu'au « demi-gris », et l'artiste, conscient de l'usure du mot pourpre, le relève par une épithète qui, bien que banale, acquiert par opposition une valeur certaine. Encore ceci écrit à propos d'un auteur moderne : « Il caresse avec complaisance et d'une main légère les élégantes pensées qui s'élèvent en essaims devant ses yeux. » La vision est trouble et sa traduction gauche, mais c'est une vision. On dirait d'ailleurs qu'il a voulu rendre le geste d'un fumeur qui roule son doigt dans les volutes bleues de son cigare, et qu'il n'a pas osé tant de réalisme : de là l'essaim, qui n'a pas le sens commun. Le Taine de cette période primitive n'est d'ailleurs pas très brillant. C'est un bon élève avec des audaces mesurées. Il ne comprend rien à La Rochefoucauld (dont la pensée ne le cède qu'à Pascal), le traite d'amateur à qui les idées sont venues

en causant (1). Les idées naissent comme elles peuvent. Celles de Taine, à ce moment où l'école le domine encore, sont en sommeil. Elles vont sortir de leur coque quelques mois plus tard. Il commence à rédiger les premiers chapitres de ses *Philosophes français*, le plus curieux livre de polémique métaphysique que nous possédions en langue française. Tout, jusqu'aux plus fuyantes abstractions des Laromiguière et des Jouffroy, y est traduit en images ou en reliefs. « Pour la formation du style de Taine, nous dit M. Albalat dans une note insidieuse, comparer ses *Philosophes* à son *Tite-Live* et à son *La Fontaine*. » Cela n'est pas sérieux ; on ne compare pas une thèse de doctorat, écrite avec le souci de ne pas déplaire à M. Géruzez, ou un discours académique, corrigé d'après les conseils de l'Académie, avec une œuvre de libre critique. Les vrais débuts de Taine, c'est, avant même *les Philosophes*, *le Voyage aux Pyrénées*. Il fut écrit en 1854. Le *Tite-Live* est de 1853 (version corrigée, en 1855). C'est donc en quelques mois, en une année tout au plus, que Taine aurait modifié son style, c'est-à-dire le mécanisme de sa pensée, alors que M. Faguet, qui écrit depuis trente ans, s'efforce en vain depuis

(1) Taine a jugé lui-même cet article ; il ne l'a pas recueilli en volume.

trente ans de « colorer artificiellement » la pâleur tenace de son écriture universitaire. « Le style de Taine est un miracle de volonté. » Sachez donc vouloir à votre tour, au lieu de nous vanter béatement une vertu dont vous êtes incapable!

Je n'aurais pas poussé plus loin cette démonstration, si M. Albalat n'avait eu la candeur de me conseiller la lecture « de l'excellent livre de M. Victor Giraud, *Essai sur Taine* » . Il ne faut jamais renvoyer le lecteur à un ouvrage que l'on n'a pas lu soi-même. Sait-on ce qu'il peut y avoir dans ces pages, dont, avec trop de confiance, on invoque l'autorité? J'ai ouvert, au bon endroit, « l'excellent livre » de M. Giraud, et voici ce que j'y ai trouvé.

M. Giraud rapporte l'opinion de M. Faguet et la juge irrecevable. Ce n'est qu'au théâtre Robert-Houdin, et pour des enfants de six à dix ans, que la volonté peut tirer du vin d'une bouteille vide ou extraire des plis d'un mouchoir un bouquet de roses, pratiques reprises avec fruit, devant la science émerveillée, par la célèbre Eusapia Paladino. La raillerie de M. Giraud est presque muette, mais elle est profonde. Il appartient à une génération qui n'ignore plus (comme celle de M. Faguet) le mécanisme physiologique de la pensée et qui sait que la volonté n'est pas autre chose qu'un état de tension

nerveuse, parfaitement involontaire. C'est sans le moindre sourire visible qu'il cite, en un texte qui diffère extrêmement de celui donné par M. Albalat, les naïves informations de Sarcey, origine de la légende. Taine, dans sa jeunesse, « n'avait pas à proprement parler de style ». C'est plus tard qu'il a senti « l'impérieux besoin d'avoir un style ». Il hésita longtemps « entre le style de Voltaire et celui qu'il a adopté définitivement aujourd'hui!... ». Cependant Sarcey a une sorte de gros bon sens, et il ajoute : « Je n'oserais pas affirmer que tout soit voulu et factice dans cette manière; mais je penche à croire que Taine, tout en obéissant peut-être à un instinct secret, etc. » Nous voilà loin de l'aphorisme désinvolte de M. Faguet, mais sans être beaucoup plus près de la vérité. Le style concret n'est jamais un style de jeune écrivain; on a expliqué pourquoi (1). Victor Hugo a rédigé ses premiers vers dans le goût d'Andrieux et de Legouvé; les images ne naissent sous sa plume qu'à mesure

(1) Et c'est rarement un style de vieillard. C'est le style de la maturité, quelle soit précoce ou tardive. La cause est que la faculté visuelle n'augmente plus quand la faculté graphique augmente encore. C'est que la solidification des sutures crâniennes commence par l'occiput, dans la race blanche, et que le centre visuel est en arrière de la tête, le centre du langage étant au coin du front gauche. Chez les nègres la solidification, qui est très précoce (20 ans), commence par le front

qu'elles naissent dans son œil, qu'elles se classent dans son cerveau. Mais les facultés sensorielles de Taine furent entravées dans leur développement par une cause particulière, l'école normale. A l'âge où la plupart des écrivains entrent dans la vie en hommes libérés des férules, il redevenait élève, et bon élève. Tout écart de style, toute tentative de couleur lui était comptée comme une tare; il se réfréna, il éteignit ses phosphorescences, il se noya. « Les professeurs, d'ordinaire, dit M. Giraud, goûtent peu le style métaphorique et ils n'encouragent pas à le cultiver. » M. Giraud, l'homme d'aujourd'hui qui, avec M. Boutmy, a le plus profondément étudié Taine, refuse d'admettre que son écriture doive la moindre de ses vertus « au procédé ou à l'artifice ». Ceux qui parlent ainsi oublient que c'est traiter un grand écrivain de pasticheur, c'est-à-dire nier, par la formule même qui veut l'expliquer, et son génie et son talent. « Tout simplement, conclut M. Giraud (1), Taine a suivi sa pente : il avait à un degré presque égal la passion des idées générales et le goût des choses concrètes ; il a fondu ces deux passions dans son œuvre écrite ; il a voulu

(1) *Essai sur Taine, son œuvre et son influence (Collectanea Friburgensia, n° 10)*; Fribourg, Librairie de l'Université, 1 vol. gr. in-8°.

aller jusqu'au bout de sa nature, et donner à son besoin « d'atteindre l'essence » comme à son imagination naturellement violente les satisfactions que ces deux facultés réclamaient. Qu'on ne croie pas que les pages descriptives du *Voyage aux Pyrénées*, par exemple, soient de purs et simples « exercices de virtuosité ». Il a prononcé à cet égard un mot décisif et qu'il faut retenir : « Je demande pardon pour ces métaphores, écrit-il ; on a l'air d'arranger des phrases, et *l'on ne fait que raconter ses sensations.* » Et qu'il ait, pour mieux « raconter ses sensations », obéi aux influences d'alentour ; qu'il ait profité des leçons et des exemples de Gautier et de Flaubert, de Saint-Victor et peut-être même des Goncourt, rien de plus naturel, et d'ailleurs rien de plus légitime. Mais il n'aurait pas écrit comme eux s'il n'avait pas « *vu* les choses comme eux ». Que M. Albalat retienne ce petit mot, *vu* : c'est la réfutation absolue, en deux lettres de l'alphabet, de ses deux manuels et de son pénible système.

Le témoignage de M. Boutmy est extrêmement curieux et probant : « Plusieurs propositions abstraites de suite lui causaient à la fin une sorte de malaises. Il avait un besoin impatient de les retraduire en langage concret, d'accompagner chaque

idée d'une sensation, de l'éclairer par une de ces comparaisons lumineuses, admirablement tenues jusqu'au bout et rigoureusement parallèles dont il avait le secret, de la confirmer par une file serrée de petits faits où il mettait de la couleur et de la vie (1). » Taine a dit lui-même : « On ne se donne pas son style ; on le reçoit des faits avec qui l'on est en commerce. » L'analyse est incomplète. Il faudrait lire : « On ne se donne pas son style ; sa forme est déterminée par la structure du cerveau ; on en reçoit la matière des faits avec qui l'on est en commerce. »

La sensation est la base de tout, de la vie intellectuelle et morale aussi bien que de la vie physique. Deux cent cinquante ans après Hobbes, deux cents ans après Locke, telle a été la puissance destructive du kantisme religieux, qu'on en est réduit à insister sur d'aussi élémentaires aphorismes. Il est vrai qu'il est bien curieux, le mécanisme de ce circulus vital qui, parti de la sensation, y retourne éternellement et nécessairement ! La sensation se transforme en mots-images ; ceux-ci en mots-idées ; ceux-ci en mots-sentiments. C'est un cercle fermé ; mais cela serait une chute perpétuelle dans le néant,

(1) *Annales l'Ecole libre des Sciences politiques*, avril 1893.

si le sentiment n'avait une tendance presque invincible à passer à l'action. Il faut qu'il meure ou qu'il rentre dans la vie, alternative naïve, comme la vie elle-même qui n'est qu'une propagation inlassée de mouvements circulaires. Ainsi, successivement, la sensation puise et rejette dans le torrent vital les images nécessaires à l'exercice de l'intelligence ; atténuées par le mécanisme cérébral, devenues les vaines idées abstraites, elles sont recueillies et ranimées par le sentiment, et c'est alors qu'elles agissent, vénéneuses ou curatives, qu'elles déterminent les gestes humains, sources de nos sensations les plus fortes et les plus actives. Cela ressemble beaucoup (peut-être trop) à la circulation du sang. Les troubles de la circulation des idées produisent toute la littérature, tout l'art, tout le jeu, toute la civilisation.

Et tout n'est que matière, ou rien n'est matière. « Bouvard ne croyait même plus à la matière. »

VII

La comparaison et la métaphore : *L'Iliade*, *Roland*, *les Védas*, Chateaubriand, Flaubert. — Pour M. Albalat, tout l'art d'écrire consiste dans la description. Et il analyse la manière des maîtres. Le plus grand est Homère, « dont les poèmes doivent être le livre de chevet de tous ceux qui veulent se former un style descriptif ». Mais quel Homère? Celui de Dacier, celui de Bitaubé, celui de Leconte de Lisle? C'est le dernier venu qu'utilise M. Albalat. Il semble lui reconnaître une valeur absolue; il identifie le poète et le traducteur. C'est peut-être aller un peu vite et un peu loin. « La traduction de Leconte de Lisle, me disait un de nos poètes, Hellène de naissance, sous son semblant de force et de pittoresque, elle est banale et incolore. » Il ajoutait, tout en y reconnaissant un réel progrès d'interprétation : « Je préfère presque Mme Dacier. » Leconte de Lisle était un traducteur singulier : Théocrite écrit ἔφαβος, il écrit *éphabe*, trouvant ainsi le moyen d'être dorien en français! Sa transcription brutale et anti-phonétique des noms grecs scandalise les Grecs eux-mêmes.

Il m'est difficile de contrôler la valeur de la traduction de Leconte de Lisle ; je lui accorde une valeur d'exactitude au moins périodique ; il rend toujours le même mot grec par le même mot français. C'est très homérique, mais Homère avait sans doute des intentions devenues impénétrables. Ses épithètes étaient délicieuses, probablement ; elles sont devenues fastidieuses. Dans Leconte de Lisle, elles me gênent ainsi que des chevilles. Je n'y comprends rien ; ces jambes *rapides*, cette pique *éclatante*, cette mort *dure*, cette flèche *amère* me feraient craindre, si c'est là du véritable Homère, qu'il n'ait été bien senti que par Ponsard. J'ouvre l'*Iliade* au hasard et à la page 111, sous ce fronton fâcheux, *Rapsôdie VI*, je lis : « Et Hektòr gagna les *belles* demeures d'Alexandros, que *celui-ci* avait construites *lui-même* à l'aide des *meilleurs* ouvriers de la *riche* Troïé. » Si c'est là de l'Homère, Homère écrivait bien mal. Voici un souvenir des *Natchez* ou du *Dernier des Mohicans*, le « sentier de la guerre ». Ailleurs, je tombe sur une expression que je reconnais : *cou délicat* : elle est jolie : Flaubert l'a déjà prise à André Chénier. Les prétendants, attaqués par Ulysse, « regardaient *de tous côtés* sur les murs *sculptés*, cherchant à saisir des boucliers et des lances ».

Homère est un poète. Lui ôter le rythme et l'harmonie, c'est lire une à une, comme épèle un enfant, les notes de la *Symphonie héroïque*. L'*Iliade* de M. Leconte de Lisle est, aussi bien que celle de Mme Dacier, une *Henriade*. La *Henriade* amusait ceux qui la lisaient comme un roman ; mais le détail en est ridicule. Voici comment m'apparaît, non le véritable Homère, que je laisse dans son mystère, mais l'Homère parnassien : c'est un écrivain où l'on découvre avec surprise un mélange inexplicable d'adresse et de naïveté. Il est primitif et décadent. Il accumule les détails les plus vains, il prolonge les énumérations les plus enfantines, et en même temps il joue avec les mots, combine d'adroites phrases ; c'est un jongleur, comme on dira plus tard, mais un jongleur raffiné, sérieux, froid par excès de science, riche de rhétorique et de redondances. Dolon, effleuré par la lance de Diomède, « s'arrêta, *plein de crainte*, *épouvanté*, *tremblant*, *pâle et ses dents claquaient* ». Il lui faut cinq épithètes, là où un écrivain de bonne époque n'en mettrait qu'une, et peut-être aucune. La moitié de l'*Iliade* est en épithètes imprécises et inutiles. En général, elles ne qualifient ni les actes, ni les sensations, ni rien d'accidentel; les piques sont toujours *éclatantes;* la terre est *nourricière ;* les nefs et les chevaux, *rapi-*

des ; les flèches, *amères* : la guerre, *lamentable* ; le lait est *blanc* ; les brebis sont *blanches* ; il y en a de plus vagues : voici le *doux* baume, le *solide* baudrier, le *rude* combat. Comme il abonde en adjectifs, il abonde en comparaisons, adjectifs complexes. Elles sont meilleures que les épithètes ; on dirait que l'auteur manque de mots et que son imagination est bien plus riche que sa langue. La comparaison supplée à cette pauvreté. C'est la partie pittoresque et agréable de ce style lent et vide. Il y en a de charmantes, il y en a d'admirables ; très peu sont banales. Mais elles sont en si grand nombre qu'elles fatiguent, d'autant plus que l'auteur les jette n'importe où et qu'elles sont invariablement composées en dyptique : de même — de même, ainsi — ainsi : « Patroklos le frappa de sa lance à la joue droite et l'airain passa à travers les dents, et, comme il le ramenait, il arracha l'homme du char. *Ainsi* un homme assis au faîte d'un haut rocher qui avance, à l'aide de l'hameçon *brillant* et de sa ligne, attire un grand poisson hors de la mer, *ainsi* Patroklos enleva du char, à l'aide de sa lance *éclatante*, Thestor, la bouche béante ; et celui-ci, en tombant, rendit l'âme. »

La comparaison est la forme élémentaire de l'imagination visuelle. Elle précède la métaphore, com-

paraison où manque l'un des termes, à moins que les deux termes ne soient fondus en un seul. Il n'y a pas de métaphores dans Homère; et c'est là un signe incontestable de primitivité. Les poèmes homériques appartiennent à une civilisation bien plus jeune que les poèmes védiques, quelles que soient les dates que l'on puisse historiquement assigner aux uns ou aux autres. Œuvre, en leur forme dernière, d'une caste de prêtres qui étaient aussi des grammairiens, les *Védas* sont une expression toute symboliste de la poésie. A un ancien fond, qui est la comparaison, déjà plus libre que dans Homère, moins parallèle, on voit superposé le champ moderne de la métaphore. Qu'un poète dise *les vaches* pour les nuages, parce que les nuages nourrissent la terre de leur pluie, comme les vaches, l'homme de leur lait, et qu'il appelle l'aurore *la mère des vaches* (1), à cause que le ciel oriental est souvent nuageux le matin, c'est un effort dont nos littératures sont à peine capables depuis un siècle. Ceci n'est-il pas de la poésie d'aujourd'hui même ? Je transcris littéralement (2) : « Devant la

(1) Jânitri gavâm, *genitrix vaccarum*. La langue même qu'ici le latin calque est plus vieille que le latin définitif, plus usée, plus dépouillée.

(2) Une hymne à l'Aurore, d'après le mot à mot anglais donné par Schrumpf, *A First aryan reader*.

moitié orientale du firmament humide, la mère des vaches a fait la lumière, elle s'est répandue elle-même de plus en plus large, remplissant les seins du père et de la mère (le ciel et la terre)... — Cette fille du ciel paraît soudain à l'est, vêtue de lumière ; le long du chemin de l'ordre elle va droit au but ; comme qui connaît la vraie voix elle ne séjourne pas dans les régions du ciel... — ... Comme une femme désirant son mari, l'Aurore, bellement parée, souriante, déclôt son sein... La vierge qui brille à l'orient attache au timon le joug des vaches rouges ; haut maintenant elle éclate, droit va sa lumière ; le feu visite chaque maison... — A ton apparition, les oiseaux quittent leur nid, et les hommes qui cherchent aussi leur nourriture ; celui qui demeure à la maison, tu apportes beaucoup de bien, Aurore divine, à ce pieux mortel. »

La métaphore est très rare dans la *Chanson de Roland* (1). Au recommencement des civilisations, quand la vie est violente et la pensée calme, quand la main est prompte et le langage paresseux, quand les sens, bien équilibrés, bien étanches, fonctionnent droitement, sans empiéter les uns sur les au-

(1) Si rare qu'on a nié qu'il y en eût. Il y en a :

> Tutes voz amnes ait deus li glorius ;
> En pareïs les mete en *seintes flurs*.

tres, comme il arrive alors que la sensibilité générale s'est développée à l'excès, la métaphore pure est impossible. Les sensations étant successives, le langage est successif. Homère décrit un fait ; puis il le compare à un autre fait analogue ; les deux images restent toujours distinctes, quoique grossièrement superposables. M. Albalat remarque avec naïveté : « Homère ne nous dit pas qu'il tomba *baigné dans son sang*, comme auraient dit vaguement Fénelon, Florian, Raynal ou Saint-Lambert. Il nous dit : Un jet de sang sortit de sa narine. » Homère ne peut pas dire : baigné dans son sang ; c'est une métaphore. Deux images, dans cette expression devenue banale, mais qui fut neuve, sont unies en une seule : l'image d'une quantité de sang répandu autour d'un homme ; l'image d'un homme plongé dans l'eau. Homère est exact, par impuissance à mentir. Il ne peut mentir ; les impressions lui arrivent une à une, il les décrit à mesure, sans confusion. Flaubert, qui a une capacité de mensonge, donc une capacité d'art infinie, n'est pas exact en écrivant : « Les éléphants... Les éperons de leur poitrail comme des proues de navire fendaient les cohortes ; elles refluaient à gros bouillons. » Il n'amalgame si bien les deux images (éléphants et cohortes, navires et flots) que parce qu'il les a

vues d'un seul regard. Ce qu'il nous donne, ce ne sont plus deux dessins symétriquement superposables, mais la confusion, visuellement absurde et artistiquement admirable, d'une sensation double et trouble. M. Odilon Redon, qui a voulu nous rendre visibles certaines images de Baudelaire et de Flaubert, n'y est parvenu, malgré son génie du mystère, qu'en sacrifiant la logique visuelle à la logique imaginative. On peut illustrer Homère littéralement, faire voir le texte; toute illustration de Flaubert, en dehors de la méthode Odilon Redon, qui est inimitable, ne sera jamais qu'une trahison stupide. Que l'on essaie de faire voir l'image double des éléphants-proues, des cohortes-flots ! Il faudra une mer agitée qui sera une véritable mer et pourtant faite non de vagues, mais de poitrines et de têtes de légionnaires; et des éléphants qui, tout en restant des éléphants, seront aussi des navires. Avec Homère, qui traite successivement les deux tableaux, nul embarras; une série alternée de panneaux et de diptyques rendrait l'*Iliade* ligne à ligne. Les images ne peuvent être traduites en peinture, art direct et en somme géométrique, que lorsqu'elles ne sont pas des métaphores.

Quand M. Albalat pose Homère en modèle absolu : « Tu imiteras Homère, » il donne un mauvais

conseil, parce qu'il ne faut imiter personne, mais surtout parce que le style homérique, représentatif d'une manière primitive de voir la vie, est en contradiction absolue avec nos tendances « synesthésiques (1) ». Il nous est impossible de dissocier les images doubles ou triples qui naissent simultanément, à l'idée d'un fait, en nos cerveaux troublés par des sensations tumultueuses; comme il était impossible à Homère d'opérer une association qui maintenant se fait toute seule et malgré nous. Le style de l'*Iliade*, comme celui de la *Chanson de Roland*, est aussi loin de nous que l'architecture de l'Acropole. Nous n'avons plus besoin de multiplier les longues colonnades, parce que les Romains ont inventé la voûte. Nous n'avons plus besoin d'établir d'abord le fait exact que nous voulons noter, puis de relater ensuite un autre fait analogue qui l'explique, ou le renforce, ou l'atténue; l'art est acquis, à tout jamais, d'énoncer du même coup les deux faits, entrelacés avec le degré d'habileté dont chaque talent est capable. Assez hardis pour risquer cette opération, à laquelle Homère n'a jamais songé, nous sommes assez

(1) Voir l'étude très intéressante et nouvelle de M. Victor Ségalen : *les Synesthésies et l'Ecole Symboliste*, dans le *Mercure de France* d'avril 1902.

subtils pour l'analyser instantanément, au vol de la parole ou de la lecture.

Le charme des belles métaphores, c'est qu'on en jouit comme d'un mensonge. Chaque métaphore est un conte; des histoires très compliquées, des métamorphoses, des enlèvements, des amours, des conquêtes, nous sont dits en quelques mots et parfois en un seul. Les premières métaphores, mal comprises par la simplicité populaire, créèrent certaines mythologies secondaires ; mais Homère nous prouve que les dieux sont antérieurs à la métaphore. Tout esprit successif est enclin à croire à la réalité des métaphores. A force de comparer les vierges à des colombes, les chrétiens avaient fini par *voir* la métamorphose de la vierge en colombe. L'âme des vierges martyres s'envole sous la forme d'une colombe : « *In figure de colomb volat a ciel,* » dit la *Cantilène de sainte Eulalie.* A force d'appeler les petits enfants des anges, les femmes du peuple croient fermement que, s'ils meurent, ils deviennent des anges; cette métaphore s'est même vulgarisée sous une forme brutale. Les contes de fées ne sont souvent qu'une métaphore expliquée et mise en tableaux. La crédulité n'est pas morte; elle fut même rarement plus vigoureuse; mais une certaine naïveté est morte. Peut-être que quand l'archevê-

que Turpin disait à ses compagnons : « Qu'il ait toutes vos âmes, Dieu le glorieux, — Au paradis qu'il les mette en saintes fleurs », peut-être voyaient-ils leurs âmes épanouies, tels des lys sur l'autel; aujourd'hui, de pareilles métaphores sont trop usuelles pour tromper l'esprit le plus successif. Leur absence donne au style une sécheresse rebutante évitée par la science elle-même. « On les voit alors (certains théoriciens), dit Claude Bernard, *tordant* et mutilant les faits. » Kant lui-même était métaphorique : « S'asseoir sur la pierre du doute ». La métaphore nous est indispensable ; ceux qui, par la constitution de leur cerveau, sont inaptes à en créer de nouvelles, usent de celles qui ont cours. Tout cliché fut une métaphore neuve et reste une métaphore banale. Le cliché est une monnaie jetée dans la circulation; la métaphore est le premier exemplaire de cette monnaie : il retournera à la fonte, entrera en quelque collection de raretés, ou bien il sera tiré à des millions et deviendra si vulgaire que nul ne songera jamais à considérer sa face. Il nous est aussi impossible de revenir au style d'Homère que de reprendre l'arc et le bouclier. Encore Homère n'est-il qu'un primitif de la dernière heure. Si les comparaisons qui fleurissent l'*Iliade* sont réellement homériques, si on

ne doit pas y reconnaître une touche postérieure, des « agréments » posés sur le poème comme une suite de petites fresques sur la nudité magistrale d'un mur de granit. Homère n'est pas le modèle qui aurait dû enchanter M. Albalat. Le réalisme, qu'il vante, est obscurci à chaque instant dans l'*Iliade* par des comparaisons qui en affaiblissent la netteté. Homère décrit une blessure en termes qui diffèrent peu de ceux qu'emploierait un chirurgien; mais aussitôt le poète intervient, et une image qu'il superpose sur son premier dessin nous cache la vérité. Je demande si c'est le même qui est le technicien et le poète?

Avec la *Chanson de Roland*, l'impression est beaucoup plus brutalement réaliste. Nulle comparaison ne s'interpose jamais entre notre œil et le fait nu. Quel dommage que M. Albalat tienne en mépris (ou ignore) l'admirable littérature du onzième siècle! Que de belles leçons de simplicité et de force il en eût tirées! Car c'est merveilleux de trouver une profonde poésie en ces rudes œuvres, *Saint Léger*, *Alexis*, *Roland*, modelées avec de la réalité pure! Que c'est supérieur à Homère (à l'Homère de M. de Lisle)! Le récit se déroule lentement, mais sans arrêt, avec une certitude scientifique; l'unité d'impression est absolue. La *Chanson de Roland*

n'est pas un poème, c'est de la vie fixée, arrêtée, non dans l'espace, mais dans le temps; ce n'est pas de l'art, c'est de la réalité toute crue, avec les lumières, les mouvements, les reliefs et les ombres. S'il était permis de prendre des modèles, hors de la vie elle-même, on pourrait les prendre là. Le danger de l'imitation cesse, quand il n'y a rien à imiter. *Roland* ne nous offre ni métaphores, ni comparaisons (1), ni maniérisme syntaxique; l'inconnu qui le composa possédait assurément un des cerveaux les plus sains qui aient jamais fleuri au sommet d'une plante humaine. On peut le fréquenter sans danger. Voyez la mort de Turpin : l'archevesque tout blessé, voyant Roland pâmer, prend son olifant pour aller puiser de l'eau. « A Roncevaux, à une eau courante, — il veut aller, en donnera à Roland. — Tant s'efforça qu'il se mit sur ses pieds (*en estant*); — à petits pas il marche tout chancelant, — si faible qu'il ne peut aller en avant; — il n'en a force, trop a perdu de sang. — Ainsi qu'il eut fait un seul arpent du camp, — le cœur lui faut et il tombe en avant... ». Et quel tableau que celui de ces deux hommes blessés à mort qui se dévouent l'un à l'autre jusqu'au dernier souffle, échangent de

(1) Il y en a une : Si com li cer s'en vait devant les chiens, — Devant Roland si s'en fuient païen.

leurs mains tremblantes d'inutiles secours, et cela sans que l'auteur gâte par un mot maladroit la beauté de sa vision, sans qu'il paraisse, sans qu'il fasse semblant d'exister. Roland revient de pamoison, comprend que l'archevêque est mort et le poète ne dit que ceci : « Il a grand douleur. » Le réalisme de *Roland* est violent et charmant (« énorme et délicat ») : « Le comte Roland voit l'archevêque à terre, — dehors son corps voit sortir les boyaux, — dessus le front lui jaillit la cervelle, — sur sa poitrine, entre les deux aisselles — il a croisé ses blanches mains, les belles. » De pareils tableaux, comparables en précision réaliste aux plus nettes peintures homériques, les vieux poèmes français en sont pleins. Qu'on lise ceci dans le *Roman de Rou* : « Moult épais volent les sagettes — qu'Anglais appellent vibettes (mouches). — Ainsi advint qu'une sagette — frappa Héront dessus l'œil droit — et l'un des yeux lui enleva. — Et Héront l'a de colère arrachée, — jetée là après l'avoir brisée. — Puis baissant la tête où il a grand mal — il l'appuya sur son écu. » Il n'y a rien de plus beau dans Homère : mais ici la superstition classique ne permet pas que l'on admire. Je ne suis pas superstitieux.

Si M. Albalat avait lu la *Chanson de Roland*, il en aurait tiré plus d'un parti, et sa thèse, que les

grands écrivains s'imitent les uns les autres, aurait pu se trouver renforcée de quelques bons arguments. C'est en effet dans la traduction de Génin que Victor Hugo trouva le germe de ces périodes énumératives dont il a tant abusé dans ses dernières œuvres. Roland cherche ses compagnons morts: « Par le camp va tout seul, — regarde aux vals, regarde aussi aux monts; — là il trouva Ivori et Ivon, — trouva Gerin, Gerar son compagnon, — là il trouva Engeler le Gascon, — trouva aussi Béranger et Oton ; — là il trouva Anseïs et Lamson, — trouva le vieux Gérard de Roussillon. » Mais M. Albalat ne connaît qu'Homère. D'après lui, tous les bons écrivains ont imité Homère. Quel Homère ? Car ils sont fort rares, par bonheur peut-être, les écrivains français qui aient su le grec. Dans la joie de son invention, M. Albalat oublie de préciser ce point délicat.

Pour Chateaubriand, le doute n'est guère possible ; s'il a pratiqué Homère, ce fut l'Homère de Bitaubé. On ne voit pas qu'il en ait tiré grand'chose de bon. Les différents Homères qui furent en vogue depuis celui de Salel (1574) n'enseignèrent à certains écrivains trop dociles, ou un moment troublés, que l'art affreux, hors des poèmes homériques, de doubler d'une comparaison la notation

de chacun des gestes et des attitudes qu'ils décrivent. C'est ainsi qu'Homère, à moins que cela ne soit Macpherson, gâta les premiers poèmes de Chateaubriand. M. Albalat a la bonté de nous citer quelques passages des *Martyrs* où ce procédé ridicule s'affirme naïvement d'une comparaison gauchement greffée sur l'image principale : « La hache de Mérovée part, siffle, vole et s'enfonce dans le front du Gaulois, comme la cognée dans la cime d'un pin. » Mais Homère n'est jamais incohérent; ici Chateaubriand divague : l'image de renfort est absurde; qui songea jamais à enfoncer une cognée *dans la cime* d'un pin ;- pourquoi faire? Et d'ailleurs, il faudrait d'abord atteindre cette cime, et le parallélisme est faux. Voilà où mène l'imitation. Le vrai Chateaubriand, celui qui ne songe plus à vulgariser les poèmes homériques ou les poèmes gaéliques, ne tombe jamais dans de telles erreurs; dès qu'il se traduit lui-même, dès qu'il raconte sa propre vision, il est exact, il est sage, il est admirable, il vivifie logiquement les idées les plus extraordinaires et les rend belles en les rendant vivantes. Il emploie la métaphore et non plus la comparaison. Ni le vrai Chateaubriand ne doit rien à Homère, ni le vrai Flaubert, celui qui a raconté en poèmes synthétiques la vie quotidienne, banale ou excen-

trique, des hommes et des femmes de son temps. Flaubert et Homère : c'est autrement que ces deux noms se joignent, car Flaubert est notre Homère autant que notre Cervantès, tant son œuvre contient pour nous de réalité et de poésie, de philosophie et de physique des mœurs.

Les imitateurs définitifs d'Homère (Bitaubé encore), ceux qui n'allaient pas plus loin et restaient rivés à leur maître par la chaîne tenace des comparaisons superposées, ce sont les Marchangy et les Baour Lormian. Je n'ai pas le premier sous la main, n'ayant jamais voulu m'accabler sous les quatorze tomes de *la Gaule poétique* et de *Tristan le voyageur*, mais voici *les Veillées poétiques et morales* : « Comme sur la prairie, au matin arrosée — Étincelle et s'épand une fraîche rosée... — Ainsi ma jeune sœur a brillé sous mes yeux. » — « Tel qu'un daim qu'a percé la flèche du chasseur — Traverse des forêts la sauvage épaisseur : — Il se roule, il bondit... — Et partout, à travers mille arbustes sanglants, — Il emporte le trait qui tremble dans ses flancs. — Tel de ce faible cœur, siège de mon supplice, — Je voudrais arracher l'image de Narcisse. » La comparaison homérique ou ossianesque (elles sont de même ordre), guirlande de fausses fleurs, est la ressource ornementale des poètes qui,

privés du don de la métaphore, veulent égayer leurs funestes romances. Chateaubriand, à mesure qu'il devenait lui-même, à mesure qu'il se cristallisait en un merveilleux prisme, abandonna peu à peu ce procédé naïf; ses dernières œuvres, les belles, n'en contiennent plus aucune trace ; elles abondent en riches et neuves métaphores. M. Albalat, pour nous démontrer que Chateaubriand imite Homère, prend soin de citer de l'un et de l'autre les pages les plus nettement contradictoires. Que l'on compare à Homère ceci, description du club des Cordeliers : « Les tableaux, les images sculptées ou peintes, les voiles, les rideaux du couvent avaient été arrachés ; la basilique *écorchée* ne présentait plus aux yeux que ses *ossements* et ses *arêtes*... » Les mots que je souligne ne sont pas seulement des métaphores; elles sont poussées au degré où un nouveau nom serait nécessaire. Non seulement l'image complémentaire est intimement intriquée dans l'image fondamentale, mais les deux images, réagissant l'une sur l'autre, se sont fondues en une troisième absolument inattendue ; cette fusion, art suprême, est obtenue en passant sous silence l'objet même qui sert de point de comparaison; mais cet objet, qui n'est pas nommé, il était inutile de le nommer. Il ne vient à l'esprit que si, comme j'ai

été obligé de le faire, on réfléchit un bon moment sur les mystères de ce mécanisme. Le procédé homérique,qui n'est un procédé que depuis Homère, eût été moins discret : « Telle une *baleine*... » C'est bien à une *baleine* que songeait Chateaubriand ; après avoir hésité entre *ossements* et *arêtes*, il écrit les deux : *arêtes* rejoint l'image à la réalité, les formes animales aux formes architecturales.

Il y a loin de cette complexité à la simplicité homérique : il y a trente siècles et huit ou dix civilisations. Le Chateaubriand des *Mémoires d'outre-tombe* est un fleuve de chatoiements métaphoriques. Chez lui les parfums, les sons, les couleurs, les saveurs et les attouchements se confondent en de perpétuelles synesthésies : la pluie, en voyage, un *grignotement* sur la capote de la voiture ; l'orage, les éclairs *s'entortillent* aux rochers ; la nuit, l'azur du lac *veillait* derrière les feuillages ; les sons du cor sont *veloutés ;* ceux de l'harmonica sont *liquides*. Mais de temps à autre l'image est une simple transcription, trait pour trait, des faits observés. Que de fois n'ai-je pas vu comme lui, de la maison voisine de la sienne, rue du Bac, les *mêmes* hirondelles « s'enfoncer en criant dans les trous des murailles » ! En citant cette phrase si simple, M. Albalat m'a démontré que la moindre des ima-

ges de Chateaubriand est un produit de ses sensations. Il a vu cela et il ne le dit que parce qu'il l'a vu. L'art de décrire, c'est l'art de voir, c'est l'art de sentir par tous les organes, par toutes les papilles nerveuses, et rien de plus.

Tout à coup, oubliant Homère, M. Albalat s'écrie: « Chateaubriand s'est formé par l'assimilation de Bernardin de Saint-Pierre, en étendant, en repétrissant, en poussant la description de *Paul et Virginie*, des *Harmonies*, des *Etudes* et des *Voyages*. Sa filiation est reconnue par tous les critiques. » Tous les critiques, cela veut dire un critique copié par tous les autres. Il ne faut s'en laisser imposer ni par l'unanimité, ni par la singularité. Un écrivain, et même un grand écrivain, dépend toujours, pour commencer, de ses lectures et de ses admirations et même des lectures et des admirations contemporaines. Ce qui est intéressant, ce n'est pas le départ, c'est l'arrivée. Le point de départ est commun à tous ; les arrivées sont particulières. Deux cents hommes de lettres prosateurs ou poètes avaient déjà été influencés par *Paul et Virginie*, quand Chateaubrand produisit *Atala*. C'est pour ce qu'il apportait de différent et non pour ce qu'il contenait de semblable que le nouveau roman fut placé à côté de l'ancien. « Ne croirait-on pas, dit

M. Albalat, après avoir cité une page de Bernardin de Saint-Pierre, lire du Chateaubriand? » Nullement. Le puéril auteur de *Paul et Virginie* est exact, minutieux et, comme Homère, successif. Il énumère les souvenirs que lui ont laissés ses sensations avec ordre et mesure, sans être jamais troublé par aucune synesthésie; chaque figure de son dessin, chaque plante, chaque bête est entourée d'un trait noir qui la sépare du reste; les sens n'empiètent pas les uns sur les autres; tout est correct et propre. Enfin, épreuve capitale, dans Bernardin de Saint-Pierre il n'y a pas de métaphores; la représentation est naïve. C'est un paysagiste honnête, consciencieux, un guide excellent et qui vous fera voir, au meilleur moment et du meilleur endroit, le soleil couchant qui éclaire en dessous le feuillage des arbres « de ses rayons safranés », les fait briller « des feux de la topaze et de l'émeraude ». C'est un guide, et non pas un poète. Ne lui parlez ni de la « cime indéterminée des forêts », ni « de la molle intumescence des vagues »; il ne comprendrait pas; sa langue, très pauvre, ne brille que par reflet; elle semble riche, quand il raconte les tropiques, comme à la lueur d'un incendie, la populace semble vêtue d'or et de pourpre. Regardé à la loupe, le style de ce bonhomme enfantin est d'une vulgarité

triste. C'était d'ailleurs un sot, comme il prit soin de le démontrer longuement, par la suite, avec ses ports creusés par Dieu en vue des bateaux futurs, ses melons côtelés par la Providence pour le bonheur des familles, et toutes les finalités qu'imagine son optimisme pieux et grossier dans *les Etudes* et dans *les Harmonies*. Or, un sot, quelle que soit son habileté à singer le talent, n'a jamais de style ; il fait semblant d'en avoir.

Ce qu'on vient de dire de Chateaubriand se pourrait presque littéralement répéter de Flaubert. Comme tous les écrivains de son temps, et d'avant et même d'après, Flaubert a subi l'influence initiale de Chateaubriand ; cela n'est ni miraculeux ni très important. Sorti de toute autre école, Flaubert fût pareillement devenu ce qu'il était, lui-même. La vie est un dépouillement. Le but de l'activité propre d'un homme est de nettoyer sa personnalité, de la laver de toutes les souillures qu'y déposa l'éducation, de la dégager de toutes les empreintes qu'y laissèrent nos admirations adolescentes. Une heure vient où la médaille décapée est nette et brillante de son seul métal. Mais, selon une autre image, je songe au dépouillement du vin qui, délivré de ses parties troubles, de ses vaines fumées, de ses fausses couleurs, se retrouve, quelque

jour, gai de toute sa grâce, fier de toute sa force, limpide et souriant ainsi qu'une rose nouvelle. Comme Flaubert est l'un des écrivains les plus profondément personnels qui furent jamais, l'un de ceux qui se laissent le plus clairement lire à travers la dentelle du style, il est facile de suivre dans l'œuvre le dépouillement progressif de l'homme. Pour cela, il faut lire successivement *Madame Bovary*, *l'Education sentimentale*, *Bouvard et Pécuchet* ; ce n'est que dans ce dernier livre que l'œuvre est achevée, que le génie de l'homme paraît dans toute sa beauté transparente. Les quelques phrases où il imite Chateaubriand pour l'avoir trop lu et l'avoir trop longtemps charrié dans ses veines, que c'est peu de chose en une telle épopée ! Les livres de Flaubert les plus admirés aujourd'hui, *la Tentation* et *Salammbô* (dotation qui suffirait encore à combler deux grands écrivains), sont les moins purs et les moins beaux. Il n'y a de livres que ceux où un écrivain s'est raconté lui-même en racontant les mœurs de ses contemporains, leurs rêves, leurs vanités, leurs amours et leurs folies. Qu'est-ce que les descriptions de *Salammbô* et leurs longues phrases cadencées vis-à-vis des brèves notations et des résumés de *Bouvard et Pécuchet*, ce livre qui n'est comparable qu'à *Don Quichotte*, qui

nous amuse comme le roman de Cervantès amusa le dix-septième siècle et qui, la période familière achevée, demeurera la pièce d'archives où la postérité lira clairement les espoirs et les déboires d'un siècle? Et l'âme d'un homme aussi. Ce livre est tellement personnel, tellement tissé comme avec des fibres nerveuses, qu'on n'a jamais pu y ajouter une page qui ne fît l'effet d'une pièce de drap à une robe de tulle. Le miracle, c'est que cette œuvre de chair semble toute spirituelle. On dirait d'abord d'un catalogue de petites expériences que le premier homme soigneux va compléter facilement ; on n'y peut toucher : c'est une bête vivante qui remue et crie dès qu'on y enfonce l'aiguille pour faire la couture. Tout Flaubert semble impersonnel. C'est passé en adage. Comme si un grand écrivain, comme si un homme d'une sensibilité forte, excessive, dominatrice, extravagante, pouvait être — quoi? le contraire du seul mot qui le puisse définir ! Une œuvre d'art impersonnelle, une œuvre de science impersonnelle ! Si jamais je me suis rendu coupable d'un tel abus de mots, qu'on me le pardonne. C'était par ignorance. Mais je sais maintenant qu'il n'y a d'impersonnelles que les œuvres médiocres, et qu'il y a plus de personnalité dans les *Leçons de Physiologie expérimen*

tale de Claude Bernard que dans *la Confession d'un Enfant du siècle.* Il n'y a pas telle ou telle sorte d'art; il n'y a pas d'un côté la science et de l'autre la littérature; il y a des cerveaux qui fonctionnent bien et des cerveaux qui fonctionnent mal.

Flaubert incorporait toute sa sensibilité à ses œuvres; et, par sensibilité, j'entends, ici comme partout, le pouvoir général de sentir tel qu'il est inégalement développé en chaque être humain. La sensibilité comprend la raison elle-même, qui n'est que de la sensibilité cristallisée. Hors de ses livres, où il se transvasait goutte à goutte, jusqu'à la lie, Flaubert est fort peu intéressant; il n'est plus que lie : son intelligence se trouble, s'exaspère en une fantaisie incohérente. Lui, dont l'ironie écrite n'est dupe d'aucune parade sociale, d'aucun masque, d'aucun rêve, il se laisse prendre aux faux talents, aux fausses amours; il se roule dans la sentimentalité poétique ou bien hurle contre les bourgeois des injures stupides. Loin que son œuvre soit impersonnelle, les rôles sont ici renversés : c'est l'homme qui est vague et tissé d'incohérences; c'est l'œuvre qui vit, respire, souffre et sourit noblement. On songe à la *Ligeia* d'Edgar Poe, à la *Vera* de Villiers.

VIII

Le cerveau de Fénelon.— Après les bons imitateurs d'Homère, voici les mauvais. M. Albalat retombe sur Fénelon, qui imite mal Homère. Pour M. Albalat, l'imitation est une carrière; c'est un devoir : il faut imiter Homère; on verrait très bien son traité dans la collection des manuels impératifs publiés, je pense, par la même maison d'édition : Tu seras agriculteur! — Tu seras imitateur d'Homère! Il m'est pénible de penser que si M. Leconte de Lisle n'avait utilisé ses loisirs de bibliothécaire à franciser les poètes grecs, M. Antoine Albalat ne saurait comment enseigner les arcanes du style descriptif. Toutes ses théories reposent sur cet Homère hypothétique, putatif et chimérique, sur un Homère qui, s'il avait écrit en grec comme on le fait écrire en français, serait un prosateur lourd, discord, gauche, avec de curieuses imaginations contrariées par un sens violent de la réalité.

Mais il s'agit de Fénelon, et nous changeons d'Homère. Il passe pour avoir su le grec; le savait-

il assez pour goûter littérairement la poésie homérique? C'est un point que M. Albalat ne se soucie point d'éclaircir; nous ne sommes informés que de ceci : Fénelon fut un mauvais imitateur d'Homère.

L'imitation des écrivains les uns par les autres, de ceux qui ne sont plus par ceux qui vont être, est un fait nécessaire et fort inutile à ériger en précepte. Pour un adolescent, — et il y a des adolescences prolongées — admirer, c'est imiter. Les deux actes se rejoignent fatalement. La période imitatrice de la carrière d'un poète est intéressante historiquement; aussi, on pénétrera mieux sa psychologie si l'on connaît les origines de son talent et de quelles beautés littéraires son cerveau fut d'abord imprégné; mais l'intérêt véritable, l'intérêt d'art commence quand la personnalité est dégagée, tellement qu'elle est devenue incomparable. C'est parfois tardif. Fénelon, qui a écrit beaucoup dans une vie modérément longue, n'arriva que sur le soir à un dépouillement complet, dix ou quinze ans après *Télémaque*, avec la *Lettre à l'Académie* et le *Traité de l'existence de Dieu*. A l'époque du *Télémaque*, et bien qu'il eût quarante-quatre ans (1),

(1) La rédaction de *Télémaque* semble dater des années 1694-95.

il se formait encore. Ceci fera rire les jeunes gens qui se croient des fruits précoces et qui ne sont que des fruits noués, dorés, et desséchés en même temps, par quelques journées de soleil; cela ne fera pas rire ceux qui ont vu Lope de Véga composer à soixante-dix ans sa merveilleuse *Dorothée*, et Gœthe écrire à soixante-dix-sept ans la première ligne de son *Second Faust*. *Télémaque* fut pour Fénelon un exercice et un travail de préceptorat, plutôt qu'une œuvre; sans la renier, il ne la reconnut jamais, et la première édition authentique n'en fut publiée qu'après sa mort, par ses héritiers.

Dans ce roman improvisé au jour le jour, il donne de l'antiquité l'idée qu'il s'en fait. Pourquoi veut-on qu'il imite Homère? Il se souvient de ses lectures, d'Homère, d'Hérodote et de Platon; mais comment parler de la Grèce ancienne sans puiser dans sa littérature? Il conte un voyage dans les livres et non un voyage dans les cités, dans les campagnes et sur les mers; cela est évident et Flaubert n'a pas composé autrement *Salammbô*. Il n'est pas et il ne peut être ni Homère ni Platon; il est Fénelon, quoique pas encore tout à fait. S'imagine-t-on qu'une œuvre d'art poétique ou plastique existe en soi? Elle est ce qu'elle est sentie.

Nous nous figurons aujourd'hui mieux comprendre Homère que le dix-septième siècle ; nous le comprenons différemment, voilà tout. Sans doute l'archéologie, une plus sûre exégèse, de meilleures méthodes ont modifié l'aspect objectif des poèmes homériques ; mais si nous les comprenons autrement que les contemporains de Mme Dacier, c'est surtout que nous avons changé de sensibilité. Les excellents travaux d'un Samuel Bochart sur la Bible, d'un Dupin sur l'histoire de l'Église avaient, au dix-septième siècle, diminué très sérieusement les apparences surnaturelles du christianisme ; cela n'eut aucune influence sur la manière qu'avaient les hommes de comprendre la religion ; parce que comprendre, c'est sentir ; et parce que la sensibilité générale des croyants n'avait pas été modifiée. Le monde, étant devenu romantique, voulut un Homère romantique, un Homère digne de collaborer au *Parnasse*. Leconte de Lisle s'en chargea ; quand il lui fallut un Christ romanesque, un Christ devant qui on pût déclamer le *Saule* et les *Nuits*, Renan fut tout prêt. Depuis plus de trente-cinq ans, la France voit Homère dans Leconte de Lisle ; c'est un meilleur miroir que Bitaubé, mais tout de même, c'est un miroir. M. Albalat voudrait que Fénelon, lui aussi, eût vu Homère dans

Leconte de Lisle ; c'est bien de l'exigence. Je crois que Virgile le voyait dans une lumière plus semblable à l'atmosphère du *Télémaque* qu'à celle des *Poèmes antiques*. Un livre que la vénération des siècles a sacré n'est plus un livre ; c'est une partie de la nature. Nous le lirons comme un paysage, comme une cité, et nous y sentirons ce que nous pouvons y sentir.

M. Albalat revient affirmer son erreur, que Fénelon écrit en clichés. En vain lui a-t-on démontré que la plupart des images de *Télémaque*, livre lu, copié, appris par cœur pendant cent cinquante ans par les enfants de l'Europe entière, sont au contraire l'origine des clichés qu'elles sont devenues. Sans doute, il y a des phrases toutes faites dans *Télémaque ;* mais croit-on qu'il n'y en a pas dans les *Oraisons funèbres*, ou dans les *Mémoires d'Outre-Tombe* ou dans la *Tentation de saint Antoine?* La phrase toute faite est la condition même de la clarté d'un style. Il faut savoir effacer l'image neuve pour mettre à sa place l'image vieille, pourrie, mais phosphorescente et qui jalonne de lueurs la route inconnue. Une page sans clichés est une suite d'énigmes ; cela rebute l'esprit le plus curieux, l' « œdipe » le plus patient. Le célèbre « gazon émaillé de fleurs » était un cliché au

temps de Fénelon, quoique moins usé qu'il n'est devenu ; Richelet, en 1680, cite : L'émail des prés (Godeau) ; l'aurore émaille la terre de rosée (Sarrasin) ; les fleurs de toutes parts émaillent les vallons (Godeau); la terre s'émailloit de fleurs (La Suze) ; et je trouve exactement dans la *Vie de M. de Renty*, par Saint-Jure, « gazon esmaillé de fleurs ». Mais cela remonte bien plus haut. On lit dans une ode de Ronsard :

Et le bel esmail qui vari.
L'honneur gemmé d'une prairie.

M. Albalat, péremptoirement, déclare que l'on trouve le style de *Télémaque* dans la *Clélie*, dans *Cyrus*, et surtout dans l'*Astrée*. C'est une démonstration à faire. Je connais l'*Astrée ;* j'en ai relu plusieurs livres sans y trouver l'origine d'aucun cliché. La préciosité de ce roman est toute dans la psychologie des personnages ; le style en est calme et uni, d'un vert de pré que de rares fleurs « émaillent » fort discrètement. A défaut de métaphores, l'*Astrée* est pleine de fines observations notées avec délicatesse. C'est un « roman d'âmes », écrit par un homme tendre, spirituel et perspicace. Je me souviens de ceci, sur une fille qui se laisse courtiser, puis rompt brusquement l'entretien : « Vous me faites souvenir, Philis, de ces chèvres

qui, après avoir rempli le vase de leur lait, donnent du pied contre et le cassent. » L'*Astrée* a fourni des lieux communs, bien plutôt que des clichés ; c'est également, pour un livre, un grand honneur. Comme *Télémaque*, l'*Astrée* a dû être, en sa fleur, un délicieux et peut-être un admirable roman. C'est par sa grâce que se développe chez les poètes d'entre Malherbe et Racine un certain goût des choses de la nature ; c'est dans l'*Astrée* que Jean-Jacques, avant de vivre par lui-même, commença l'éducation de sa sensibilité, et il lui en resta toujours quelque chose. Ce livre, qui est une des têtes de chapitre de la littérature française, est devenu très ennuyeux, beaucoup plus ennuyeux que *Télémaque ;* comme on n'a pu l'imiter que dans son fond et que sa forme est restée inerte, il est surtout très vieux ; *Télémaque* a toujours l'air d'avoir été écrit la semaine dernière par un digne professeur en retraite, nourri des bons auteurs et des saines philosophies. On l'imite encore ; et chaque imitation est, pour le bouquin rajeuni, un nouveau bail avec la vie. Il n'y a pas de milieu pour un livre : ou devenir incompréhensible, ou devenir banal. Qui pourrait dire, aujourd'hui, si les *Fables* de La Fontaine sont de bonne ou mauvaise poésie ? On ne sait plus. Ce sont des

proverbes, des manières de fausses clefs avec quoi on ouvre mille difficultés de raisonnement, toutes les serrures embrouillées par des maladroits. A quoi tient la gloire de La Fontaine ? A l'idée tout a fait ridicule, en somme, de mettre en vers les fables d'Ésope, que tous les écoliers déjà apprenaient par cœur (1). C'était à peu près aussi raisonnable que d'entreprendre de versifier les plus beaux traits de l'histoire de France ou les paraboles de l'évangile selon saint Mathieu. Cela a réussi. Le succès de *Télémaque* est plus facile à expliquer. Il faut précisément partir de *Clélie*, comme le demande inconsidérément M. Albalat, et du *Grand Cyrus*. Ces romans n'étaient point historiques. Les personnes de la cour et de la ville, au courant des récentes anecdotes royales et littéraires, substituaient facilement les véritables noms aux noms factices des héros de l'illustre Sapho. Mais pourtant les dupes étaient nombreuses, loin de Paris, ou dans les milieux moins éveillés, ou à l'étranger, qui prenaient pour de l'histoire ce qui n'était que ragot. Peu à peu on s'habituait, et même parmi les courtisans demi-lettrés, à certaines

(1) *Les Quatrains* de Pierre Mathieu et ceux de Pibrac, qui versifient, admirablement d'ailleurs, la morale usuelle, ont eu une fortune, moins longue, mais longtemps solide.

confusions entre le présent et le passé. Louis XIV était galant ; pourquoi le Grand Cyrus ne l'eût-il pas été ; et pourquoi Euripide n'eût-il pas eu de l'esprit, puisque M. Racine en avait, et du plus fin ou du plus cruel ? Les grands romans de Madeleine de Scudéry sont réfractaires à toute analyse. Prenons ses *Conversations*, petit recueil où il y a des contes et des tableaux de mœurs. Voici les *Bains des Thermopyles*. C'est la Grèce du temps d'Alcibiade. Les personnes de qualité s'assemblent là, durant l'été, pour mener une vie à la fois galante et vertueuse ; si on lorgne Aspasie, on écoute Euripide ; et Xénophon est fort entouré, parce qu'il répète volontiers les bons mots de Socrate. Je sais bien qu'il s'agit de Spa, sans doute, et de Ninon et de quelque duc de Grammont, de Racine, et de Malebranche ivre de Descartes ; oui, mais le procédé n'en est pas moins une imposture. On commence par appeler Ninon, Aspasie ; puis on croit que Ninon était une Aspasie ; et enfin qu'Aspasie était une Ninon. Les mœurs n'ont jamais beaucoup changé ; le fond de la vie est identique, à peu près, à tous les moments de l'histoire ; le canevas est le même, la broderie est différente. Tout l'intérêt est dans la broderie, puisque le canevas est immuable et connu une fois pour toutes par tous les hommes

dès qu'ils sont des hommes et qu'ils exercent les passions élémentaires. Si l'on avait demandé à l'un ou à l'autre des Scudéry, étroits collaborateurs, la vie véritable du Grand Cyrus, ils l'eussent écrite les yeux fixés sur le grand Roi. Racine, tout imprégné qu'il fût de la véritable grécité, ne distingue pas bien la psychologie d'un héros homérique d'avec celle d'un héros de la Fronde. Tout est confus alors dans l'histoire, et sur le même plan; quand on voulait se représenter l'antiquité, c'était à travers la galanterie historique des romans à la mode. *Télémaque* fut une révélation.

Ce livre d'ailleurs ne m'intéresse nullement; mais l'exactitude m'intéresse. J'ai dit que Fénelon était un écrivain du type visuel, qu'il créait lui-même ses métaphores; je vais achever de le prouver. Voici une page tirée du *Traité de l'existence de Dieu :*

« La substance du cerveau, qui conserve avec ordre des représentations si naïves de tant d'objets dont nous avons été frappés depuis que nous sommes au monde, n'est-elle pas le prodige le plus étonnant? On admire avec raison l'invention des livres, où l'on conserve la mémoire de tant de faits et le recueil de tant de pensées; mais quelle comparaison peut-on faire entre le plus beau livre et le cerveau d'un homme savant? Sans doute ce cerveau est un recueil

infiniment plus précieux et d'une plus belle invention que le livre. C'est dans ce petit réservoir qu'on trouve à point nommé toutes les images dont on a besoin. On les appelle, elles viennent; on les renvoie, elles se renfoncent je ne sais où, et disparaissent pour laisser place à d'autres. On ferme et on ouvre son imagination comme un livre; on en tourne pour ainsi dire les feuillets; on passe soudainement d'un bout à l'autre : on a même des espèces de tables dans la mémoire, pour indiquer les lieux où se trouvent certaines images reculées... »

Cette description, métaphoriquement si juste, de la fonction générale du cerveau n'indique-t-elle pas une imagination nettement visuelle? Ce qui va suivre est plus frappant encore :

« L'empire de l'âme sur les organes corporels se montre principalement par rapport aux images tracées dans notre cerveau. Je connais tous les corps de l'univers qui ont frappé mes sens depuis un grand nombre d'années : j'en ai des images distinctes qui me les représentent, en sorte que je crois les voir lors même qu'ils n'y sont plus. Mon cerveau est comme un cabinet de peinture dont tous les tableaux remueraient et se rangeraient au gré du maître de la maison. Les peintres, par leur art, n'atteignent jamais qu'une ressemblance imparfaite. Pour les

portraits (1) que j'ai dans la tête, ils sont si fidèles que c'est en les consultant que j'aperçois les défauts des peintres, et que je les corrige en moi-même... »

Cela suffit. Fénelon savait voir; et quand il avait vu une fois, il n'oubliait plus. Son cerveau (c'est le sien qu'il explique, nécessairement) était dans les conditions requises pour déterminer un style pictural. Il se souvient, non au moyen d'idéo-émotions, mais au moyen d'images ; elles sont si vives qu'après de longues années elles n'ont rien perdu de leur netteté. Mais cette phrase : « C'est dans ce petit réservoir », et cette autre : « Mon cerveau est comme un cabinet de peintures... », que sont-elles donc, sinon de neuves et d'exactes métaphores ? Tout le chapitre est davantage encore une leçon de psychologie expérimentale. Cet évêque parle un langage qui est plus voisin de la science que celui de nos professeurs de belles-lettres et de nos critiques littéraires : il sait qu'à la base de toute représentation mentale il y a une image. Transportant cette notion dans la critique du style, il dira (*Dialogues sur l'éloquence*) : « Un peintre et un poète... l'un peint pour les yeux, l'autre pour les oreilles ; l'un et l'autre doivent porter les objets dans l'imagina-

(1) Nous dirions aujourd'hui, dans le jargon philosophique : *les représentations.*

tion des hommes... Il faut non seulement instruire les auditeurs des faits, mais les rendre sensibles et frapper leurs sens par une représentation parfaite de la manière touchante (1) dont ils sont arrivés. » Et dans le *Discours de réception à l'Académie* : « On a enfin compris qu'il faut écrire comme les Raphaël, les Carrache, les Poussin ont peint, non pour chercher de merveilleux caprices,... mais pour peindre d'après nature. On a aussi reconnu que les beautés du discours ressemblent à celles de l'architecture. Il ne faut pas admettre dans un édifice aucune partie destinée au seul ornement ; mais visant toujours aux belles proportions, on doit tourner en ornement toutes les parties nécessaires à soutenir un édifice. »

Sans insister sur une brève phrase qui contient en trente mots toute la théorie de l'architecture et peut-être de l'art tout entier, on fera remarquer que les comparaisons de Fénelon sont toujours tirées de ses souvenirs visuels. C'est un des types visuels les plus nettement caractérisés de la littérature française. De là l'originalité d'un style où s'incorporent naturellement les sensations entrées dans le cerveau par la porte de l'œil. Il est très peu capable de rhétorique; quoi que dise M. Albalat, il ne sait

(1) Matérielle, réelle.

pas écrire ; il est gauche ; il répète le même mot à satiété, préoccupé de ce qu'il voit, bien plus que de la manière scripturale dont il le rend. Son vocabulaire est restreint, quoique les mots familiers ne lui déplaisent pas. Il écrit comme il vit, avec timidité ; mais sa pensée a une certaine hardiesse et son imagination, de certains vols. Il serait un plus grand écrivain s'il avait osé davantage. Il a trop souvent renvoyé les images nouvelles qui venaient à lui pour faire accueil à de vieilles connaissances : pure bonté d'âme, car il était plus riche qu'aucun autre de ses contemporains. Il voyait, il contemplait ; il contemple même l'invisible ! Les mystiques sont presque toujours dotés d'une puissante imagination visuelle. Fénelon regarda le monde et fixa Dieu éperdument.

IX

La morgue du Grand Saint-Bernard. — *Télémaque*, malgré de jolies pages, n'est guère qu'un mélange de morceaux descriptifs et d'exercices

oratoires. Les deux genres sont fort déplaisants et parmi les plus inutiles. On ne devrait jamais raconter que ce que l'on a vu, soi, de ses yeux propres, bien lucidement. Tout le reste est peut-être absurde. Les descriptions de batailles, qu'elles soient d'Homère ou de Chateaubriand, ou même de Flaubert, ne valent pas telles malhabiles pages de mémoires écrites par une main lourde sous la dictée confuse du souvenir. Il est vrai que les visions des acteurs historiques (comme celles des autres acteurs) sont toujours fragmentaires; Stendhal, avec une belle ironie, a mis cela en roman, si l'on veut le tableau complet il faut l'intervention d'un écrivain de métier. Que que soit son talent, la description sera toujours inexacte, c'est-à-dire qu'elle ne sera conforme à aucune vision réelle. L'exactitude littéraire, c'est la conformité d'un récit avec les images fixées dans le cerveau ; elle est impossible dans un arrangement de seconde main, surtout si le compilateur opère sur des documents de différentes origines. Le plus honnête serait alors de donner successivement la parole aux témoins originaux. C'est en ce sens que l'on a dit que la meilleure histoire de France serait un recueil de textes; chimérique pour les périodes modernes, cela a été commencé et cela se continue pour les périodes primitives. Mais s'il est parfois

utile de rédiger une description historique, on ne voit pas bien, loin des romans-feuilletons, la place d'un faux naufrage ou d'un faux déraillement. Ce n'est pas l'avis de M. Albalat, qui nous dit avec le plus grand sérieux : « Il faut étudier les descriptions qui ont été faites sur nature et appliquer ensuite à votre sujet *artificiel* les procédés de facture vraie. » Comme cette phrase fait comprendre et aimer le dégoût de la littérature que l'on voit naître de toutes parts! Sentez-vous la supériorité, je ne dis pas du paysan qui herse son blé, ou du vigneron qui sarcle sa vigne, mais du balayeur qui râcle les ruisseaux, sur le rhétoricien qui construit une catastrophe *artificielle* avec des *procédés* de facture *vraie?*

Cependant, « joignant l'exemple au précepte », M. Albalat nous soumet différentes exécutions de « sujets artificiels ». Il nous prend par la main, nous frappe sur l'épaule : « Supposons que nous ayons à décrire la morgue de l'hospice du mont Saint-Bernard... » Mais je refuse d'entrer dans cette supposition et dans cette morgue artificielle. A moins de devenir délirant, je ne décrirai pas la morgue du mont Saint-Bernard, ne l'ayant pas vue. Plus brave, M. Albalat ayant invoqué Homère (« Que ferait Homère devant un tel sujet? ») commence ainsi :

« Ces morts, alignés dans une pose vivante, étaient

épouvantables à voir!... » Les cinq paragraphes suivants, qui complètent le poème, débutent tous d'une façon aussi originale :

« Un porte-balles, sac au dos, en veston de laine bleue... — A côté de lui, un vieux en guêtres de cuir... — Plus loin un grand brun, hâlé, de haute taille... — Il y en avait un autre, vêtu d'un sarau bleu... — Un autre en chapeau de feutre... »

Et dire que M. Albalat s'est assimilé Homère jusqu'à la dernière goutte, et tous les grands écrivains possibles, et qu'il enseigne le style! Quelle leçon, non pour lui-même, mais pour ceux qui, d'après ses insidieuses déductions, auraient eu, l'espace d'un moment, l'illusion qu'ils allaient apprendre à écrire! Voilà ce que c'est que de vouloir peindre des morgues artificielles! Je suis sûr que, revenant des Alpes, il nous donnerait d'excellentes notes de voyages et fort exactes et d'un relief tout homérique ; privé de la réalité, il a colorié avec soin et en vain une petite image d'Epinal à compartiments étanches.

Ce n'est pas que je réprouve la notation imaginative de choses « non vues ». Il ne faut point borner l'art aux données immédiates des sens. L'imagination est plus riche que la mémoire, mais elle n'est riche que des combinaisons nouvelles qu'elle im-

pose aux éléments que lui fournit la mémoire. Imaginer, c'est associer des images et des fragments d'images ; cela n'est jamais créer. L'homme ne peut créer ni un atome de matière ni un atome d'idée. Toute la littérature imaginative repose donc, comme la littérature positive, et comme la science elle-même, sur la réalité. Mais elle est affranchie de tout souci d'exactitude absolue, ne restant soumise qu'à cette exactitude relative qui est la logique générale, et les lois de la logique générale sont assez souples pour nous faire admettre la *Divine Comédie* ou les *Voyages de Gulliver*. Les procédés d'illusion de Dante et de Swift sont fort différents de ceux d'Homère ; ces grands poètes n'en ont pas moins conquis l'assentiment et l'admiration des générations humaines.

X

Les cinq degrés de l'antithèse. — L'élève de M. Albalat s'étant assimilé la pharmacopée du style descriptif, il passera à la deuxième partie du manuel,

et y trouvera dévoilés les mystères du style abstrait. — « L'antithèse est la force du style abstrait... En dehors du style descriptif, elle est la grande ressource de l'art d'écrire. » Aussi, toujours fidèle à sa méthode, M. Albalat persiste à considérer l'art du style comme tout à fait indépendant de la matière du style. Il ne conseille pas de contempler le spectacle de la vie, ni de se former, par expérience et par réflexion, des idées. Cela est secondaire, pourvu que l'on sache, fort des procédés antiques, décrire n'importe quoi, opposer les unes aux autres les premières idées venues.

Voulue et appuyée, l'antithèse est une manière de discourir assez fâcheuse; ingénue, elle est une nécessité. Rien n'existe en soi; tout est relatif. Décrire un objet, c'est le comparer; exposer une idée, c'est la comparer; et comparer, c'est mesurer. L'antithèse est une opération arithmétique. Les chiffres ne refusent aucun contenu; on peut incorporer aux nombres de l'antithèse toute réalité et toute chimère. Les esprits communs les chargent de fardeaux immédiatement dissemblables : vie-mort, blanc-noir, vertu-vice. Quelques autres savent tirer de moins loin leurs oppositions antithétiques : une seule idée leur suffit parfois, noix creuse qu'un geste sûr sépare en deux coques vides. L'antithèse

est généralement naïve; il serait naïf de vouloir atteindre la vérité en changeant, comme en algèbre, la valeur des signes qui relient les valeurs de chaque terme. S'il est pénible de voir éternellement opposés le Bien et le Mal, il l'est également que l'on prétende fondre entre elles des qualités élémentaires et contradictoires. « Le mal est le bien, le beau est le laid, » c'est de la métaphysique de sorcières, et ridicule, hors du prologue de *Macbeth*. Le bien et le mal sont aussi nettement sentis par un homme civilisé que le chaud et le froid. Dire qu'il y a un « au-delà le bien et le mal », ce n'est pas nier l'existence des deux régions primitives; c'est en découvrir une troisième où la sensibilité s'exerce sur un mode nouveau. Le bien et le mal n'y existent plus, parce qu'on n'y considère les actes que sous la catégorie activité. *Non hæc regio omnium*. Il y a un au delà de l'antithèse. Dans ce royaume des confusions supérieures et volontaires, les sages distinguent parfaitement les deux couleurs, le blanc, le noir; mais ils savent que l'une est la totalité du spectre et l'autre la somme des trois fondamentales, et ils savent aussi que, quoique le blanc soit à l'opposé du noir, il le contient, et la réciproque.

L'antithèse dont nous entretient M. Albalat est

le plus humble des procédés littéraires et celui qu'un écrivain véritable faira toujours avec soin. C'est un escalier à cinq volées et qui mène aux greniers de la rhétorique, ayant parcouru successivement : I. L'antithèse par phrases entières ; II. L'antithèse énumérative ; III. L'antithèse symétrique ; IV. L'antithèse portrait ou le Portrait ; V. L'antithèse-parallèle ou le Parallèle. On lit ceci dans la recette de l'antithèse-portrait : « Si les traits d'un personnage de roman peuvent s'appliquer à toute espèce de personnes, le personnage est mauvais ; » il faut particulariser ; jamais de types, jamais d'êtres synthétiques tels que : le Roi, la Jeune Fille, le Paysan, le Héros. Voilà un réalisme bien étroit et bien intolérant ! Cependant, toute la littérature proteste contre cette théorie mesquine. Les plus belles figures de femmes créées par les poètes sont fort peu particularisées ; elles représentent, Iphigénie, Béatrice, Berthe, Marguerite, Atala, bien moins un caractère unique que l'idéal moyen d'un homme et de son temps. Sans doute, Emma Bovary est très particularisée ; mais, comment exprimer cela ? elle est particularisée avec des traits tellement généraux qu'il n'y en a peut-être aucun dans son portrait qui ne se retrouvât en n'importe quelle autre femme secrètement amoureuse. Le détail disparaît dans le

souvenir, n'y laissant que l'image d'une victime des romances et des légendes sentimentales. Il n'y a pas deux hommes absolument semblables ; il y en a peu dont les différences offrent un réel intérêt psychologique. Dans le roman honnêtement réaliste tous les personnages se ressembleraient à un degré effroyable ; on a essayé de dire l'histoire stupide des larves dont le grouillement forme l'humanité ; c'est difficile et répugnant. Il faut donc particulariser, c'est-à-dire idéaliser. Même pour le réaliste le plus têtu, la réalité n'est qu'un point de départ. Comment, avec les pâles personnages humains, les grands poètes ont-ils créé des héros mille fois plus forts, plus nobles et plus beaux, ou plus laids, plus venimeux que les êtres qu'ils avaient sous les yeux ? Je ne crois pas que cela soit par le procédé naïf du « détail circonstancié ». Aux prises avec une Madame Humbert, pourtant si exceptionnelle, Balzac la repétrit, lui insuffle son génie, la conduit aux succès et à la domination. La réalité n'a aucun sens ; tout détail est inutile, qui n'est que réel. Particulariser, ce n'est pas en accumulant les petits faits, en notant les manies, en dérivant, comme un zoologiste, l'animal, ses mœurs et son habitat ; particulariser, c'est mettre une idée dans ce qui, réel, n'était qu'une anecdote.

Le roman du dix-septième siècle s'est noyé dans le synthétisme ; le roman du dix-neuvième s'est brisé sur le particularisme. Les deux nefs en sont au même point, toutes deux coulées au fond des océans. Les bonshommes trop particularisés de Dickens et de Daudet sont tout aussi défunts que les Cléopâtres, les Clélies et les Cyrus du grand siècle. Le secret de longue vie n'est pas dans les procédés, mais dans le mépris des procédés. Les détails précis amusaient, il y a vingt ans comme il y a deux siècles et demi, les longs discours des belles passions éloquentes ; on semble aujourd'hui goûter davantage les histoires très simples et précisément très synthétiques. Une autre mode viendra, portée par une autre génération. L'art d'écrire, qui ne peut être que l'art d'écrire à la mode du jour, est trop changeant pour pouvoir être enseigné. Le professeur de coupe n'a pas fini son discours que déjà les manches, qui étaient étroites comme des écorces, sont devenues de larges calices fleuris de mains blanches.

XI

La légende de M. de Buffon. — Non content de nous avoir fait assimiler le style descriptif, puis le style antithétique, M. Albalat propose encore à notre appétit « quelques autres procédés assimilables », parmi lesquels l'ampleur et la concision. Voulez-vous être concis? Prenez Montesquieu. Voulez-vous être ample ? Prenez Buffon. Mais ne faites pas comme M. Albalat, qui va chercher ses exemples dans les derniers volumes des *Oiseaux*, lesquels ne sont pas de Buffon, mais de son collaborateur, l'abbé Bexon (1).

Ce Bexon, homme d'une intelligence assez ordinaire, écrivait avec feu. Il avait beaucoup d'imagination, une grande facilité et des tendances au poétique. Ce qui ennuyait surtout Buffon, homme de science et philosophe, c'étaient les descriptions. Il en avait chargé Daubenton pour les quadrupèdes ; Guéneau et Bexon l'en débarrassèrent pour

(1) Cf. P. Flourens, *les Manuscrits de Buffon*. Paris, Garnier, 1860.

les oiseaux. Buffon donnait à son secrétaire des notes précises, avec des conseils, peut-être un plan; Bexon mettait les notes en littérature, et Buffon revoyait, corrigeait à maintes reprises jusqu'à ce que la plus grande exactitude fût obtenue, exactitude noble et de goût, mais avant tout scientifique. Buffon n'a rien d'un rhéteur. Il disait : « On n'acquiert aucune connaissance transmissible qu'en voyant par soi-même. » Il écrivait à Bexon : « Tâchez, Monsieur, de faire toutes vos descriptions d'après les oiseaux mêmes ; cela est essentiel pour la précision. » Cuvier le jugeait plus exact que Linné. « Seulement, ajoute Flourens, il n'écrivait pas ses descriptions en termes techniques, et c'est ce qui a trompé beaucoup de naturalistes qui ne se reconnaissent guère en ce genre d'écrits qu'autant qu'ils y trouvent un langage particulier, convenu, et, si je puis ainsi parler, le langage officiel de la nomenclature. » Réflexion très juste et qui se peut étendre à bien des objets, à toutes les branches de la philosophie, par exemple, où l'on ne conquiert que par le jargon l'estime des spécialistes enlisés dans la scolastique verbale. En cherchant toujours l'expression la plus noble, Buffon ne perd jamais de vue le point essentiel, qui est l'exactitude, et ce double souci lui fait éviter ces termes étroits

dont la laideur est évidente et l'exactitude subordonnée à la connaissance approfondie d'un vocabulaire, d'ailleurs variable. On serre la nature de bien plus près en langage général qu'en langage technique, et surtout on la fait mieux comprendre. Le détail sans doute ne peut s'étudier qu'en termes spéciaux ; mais il n'est rien de visible, de sensible, qui n'entre volontiers dans une phrase claire formée de mots d'usage. C'est une question des plus graves pour l'avenir même des sciences que celle de la langue des sciences. Jamais on n'a tant parlé que de nos jours de l'esprit scientifique, et jamais cet esprit ne régna moins sur les intelligences. C'est que les sciences elles-mêmes sont inabordables : il y a entre elles et les esprits de bonne volonté une barrière terrible, la langue. Sans se servir d'aucun mot barbare, Buffon créa l'histoire naturelle de l'homme, c'est-à-dire l'anthropologie et l'ethnographie ; aussi, quand on lisait Buffon, y avait-il dans la littérature plus de notions exactes sur l'homme qu'on n'en trouve maintenant, malgré les efforts d'une immense, mais médiocre vulgarisation. Depuis un siècle et demi, les connaissances scientifiques ont augmenté énormément ; l'esprit scientifique a rétrogradé ; il n'y a plus de contact immédiat entre ceux qui lisent et ceux qui créent la science, et (je cite

pour la seconde fois la réflexion capitale de Buffon) : « On n'acquiert aucune connaissance transmissible qu'en voyant par soi-même ; » les ouvrages de seconde main amusent l'intelligence et ne stimulent pas son activité.

Buffon est un grand savant, en même temps qu'un grand écrivain. C'est en savant et en écrivain qu'il corrige les feuillets de ses collaborateurs, Guéneau de Montbéliard, Daubenton, Bexon. Les premiers tomes des *Oiseaux* sont de Guéneau en grande partie, et c'est à Bexon qu'il faut faire l'honneur des tomes six à neuf. Quelques-uns des chapitres les plus célèbres de Buffon appartiennent presque absolument à l'humble chanoine de la Sainte-Chapelle, l'*Oiseau-mouche*, le *Cygne*, la *Fauvette*. Pour le *Cygne*, Buffon le reconnaît lui-même, écrivant à Bexon : « Je fais cet arrangement dans la vue de commencer le neuvième volume par le bel article du cygne... Ainsi vous avez tout le temps de peigner votre beau cygne. » D'ailleurs, on a les manuscrits.

A l'*Albatros*, Bexon avait débuté par un préambule de vingt-cinq lignes : « Sur cette mer immense qui s'étend... sur ces mers vastes, orageuses, terribles... ce pôle où la terre engloutie, submergée, laisse l'antique océan régner seul, plages perdues

pour la moitié de la nature vivante et qui ne connaissent d'habitants que ceux qui roulent leur masse sous les vagues, ou qui, plus hardis, se jouent avec les vents à leur surface. De ces derniers, l'oiseau appelé *Albatros* est le plus remarquable comme le premier en grandeur entre les oiseaux de mer... » Le morceau n'est pas des plus mauvais ; il ferait avec quelques retouches un bon modèle d'ampleur pour M. Albalat, et le Buffon de la légende aurait pu en être loué dans les choix de lectures. Le vrai Buffon rature toutes ces belles phrases, et, dédaigneux d'être ample, commence ainsi brusquement :

« Voici le plus gros des oiseaux d'eau, sans même en excepter le cygne, et, quoique moins grand que le pélican ou le flammant, il a le corps bien plus épais... »

Rien ne pousse à la concision comme l'abondance des idées ; Buffon en a beaucoup. Ses corrections sont très souvent des suppressions ; c'est presque la seule marque de sa main qui paraisse dans l'oiseau-mouche, de Bexon : il a rayé une phrase et ordonné de petits arrangements de style. M. Albalat en cite un passage, disant : « Buffon a tiré de beaux effets de la prose drapée et majestueuse. Voici un de ses morceaux, écrit en style

assez ample et qui pourtant ne manque pas de vie. » M. Albalat donne le texte des éditions de Buffon ; voici celui du manuscrit de Bexon ; ainsi, on pourra faire une comparaison divertissante, sans recourir aux originaux :

« Rien n'égale la vivacité des oiseaux-mouches, si ce n'est leur courage, ou plutôt leur audace : on les voit poursuivre avec furie des oiseaux infiniment plus gros qu'eux, s'attacher à leur corps et, se laissant emporter par leur vol, les becqueter à coups redoublés, jusqu'à ce qu'ils aient assouvi leur petite colère. Quelquefois même ils se livrent entre eux de ces combats très vifs ; l'impatience paraît être leur âme : s'ils s'approchent d'une fleur et qu'ils la trouvent fanée, ils lui arrachent toutes ses feuilles, avec une précipitation qui marque leur dépit. On voit, dit-on, sur la fin de l'été, des milliers de fleurs ainsi dépouillées par la rage des oiseaux-mouches. Ils n'ont pas d'autre voix, outre leur bourdonnement, qu'un petit cri de *screp*, *screp*, fréquemment répété. Ils le font beaucoup entendre dans les bois dès l'aurore, jusqu'à ce qu'aux premiers rayons du soleil tous prennent l'essor et se dispersent. » Et, paragraphe omis par M. Albalat :

« Mac Grave compare le bruit de leurs ailes à

celui d'un rouet et l'exprime par les syllabes *hour, hour, hour;* leur battement est si vif que l'oiseau s'arrêtant dans les airs paraît non seulement immobile, mais tout à fait sans action; on le voit s'arrêter ainsi quelques instants devant une fleur et partir comme un trait pour aller à une autre; il les visite toutes, plongeant sa petite langue dans leur sein (1)... »

« Voici maintenant, dit M. Albalat, la même description prise dans Michelet. Le style en est tout différent. » Pour le démontrer, il suffit de souligner les mots ou les idées communes aux deux descriptions :

« *Leur battement d'ailes est si vif que l'œil ne le perçoit pas; l'oiseau-mouche semble immobile, tout à fait sans action. Un* hour! hour! *continuel en sort jusqu'à ce que,* tête basse, *il plonge* du poignard de *son bec au fond d'une fleur, puis d'une autre, en tirant les sucs et, pêle mêle, les petits insectes* (2) ; tout cela d'un *mouvement si rapide que*

(1) On cite ici le texte de Buffon, identique à celui de son collaborateur, sauf deux mots ajoutés. Bexon écrit *hur, hur, hur*, ce qui tend à prouver que la source originale de cette description célèbre est un texte anglais; il donne les auteurs qu'il a consultés : Marcgrave, Sloane, Catesby, Feuillée, Labat, Dutertre, Browne, Badier. C'est bien déjà la methode scientifique.

(2) Les *petits insectes* sont textuellement dans Buffon : « C'est M. Badier qui, pour avoir trouvé dans l'œsophage d'un oiseau-mouche quelques débris de *petits insectes*, en conclut... »

rien n'y ressemble; mouvement âpre, *colérique*, d'une *impatience* extrême, parfois *emporté de furie* contre qui? *contre un gros oiseau qu'il poursuit et* chasse à mort, *contre une fleur déjà* dévastée *à qui il ne pardonne pas de ne point l'avoir attendu. Il* s'y acharne, l'extermine, *en fait voler les pétales.* »

Le plagiaire, en cette fin, est bien maladroit de remplacer *fanée* par *dévastée;* car c'est précisément, comme le dit Bexon, parce que la fleur est *fanée* que l'oiseau la *dévaste.* Dévastée d'avance, il ne s'en approcherait pas. Le plagiaire, on devine que ce n'est pas Michelet; seulement, il est fâcheux que le grand écrivain ait couvert de son nom de pareils pillages. Il a même eu la constance de les réviser, de les récrire même, d'y enfoncer l'empreinte de son pouce. Sa femme, pour le récompenser, dès qu'il fut mort, délaya, en tisane sucrée de niaiseries, les tablettes où il avait gravé par des traits puissants quelques-unes des visions de sa vie intime. Une rapide collation ne m'a révélé aucun autre emprunt de l'*Oiseau*, aux *Oiseaux;* mais il est probable que d'autres parties du livre ont des origines analogues. Cela ne lui enlève pas toute valeur. Dressées et parées par Michelet, les gerbes ont bon aspect et contiennent beaucoup de bon grain. C'est encore le meilleur des livres à

côté du magnanime rêveur. A aucun degré l'indélicatesse de sa femme ne doit retomber sur lui. Il n'était pas tenu, ni personne, de savoir par cœur l'*Histoire naturelle* et c'est en toute innocence qu'il a corrigé Buffon, comme Buffon corrigeait Bexon, Guéneau et Daubenton. Ce n'est pas moi qui tenterai de diffamer des livres que j'aime parce que j'y sens malgré tout la présence réelle d'un grand écrivain.

Nul n'a plus aimé la femme que Michelet : s'il a été trahi dans sa littérature par celle-là même qu'il avait élue entre toutes les femmes, ce n'est pas lui qui doit en souffrir devant la postérité.

XII

Plagiat, Pastiche et Parodie. — M. Albalat, au lieu de nous présenter comme « tout différents » deux morceaux de style dont le second est un abrégé du premier, aurait pu tirer de la confrontation d'utiles réflexions sur le plagiat. La psychologie du plagiaire se rattache naturellement à celle

du voleur et toutes les deux à celle de l'autruche. Le plagiaire est ignorant et croit tout le monde ignorant ; ou bien il sait, et alors la vanité lui fait croire qu'il est seul à savoir. Qui, aujourd'hui, se disait Mme Michelet, lit les *Oiseaux* de Buffon? Moi, et nul autre. Qui les lira jamais ? Personne. Et si un curieux s'y jette, aura-t-il présentes à la mémoire les quinze lignes que je viens d'en extraire? C'est impossible. D'ailleurs je n'ai pas copié, j'ai résumé : c'est le travail de l'historien ; comme M. Michelet, je lis un document et j'en tire la moelle. Et puis si l'oiseau-mouche fait *hour*, *hour* avec ses ailes, puis-je écrire autre chose ? Rien n'est plus strict que l'onomatopée. Ici, le plagiaire se trompait, presque aucuns cris ou bruits des animaux n'étant perçus, ni surtout rendus identiquement par des observateurs différents et surtout de langues différentes. C'est même la dissemblance entre les onomatopées les plus banales qui est la preuve de leur ingénuité. L'âne brait : *oncat asinus*, disaient les Latins.

Sur les autres points, le raisonnement n'était pas mauvais ; car l'ignorance de la littérature française est immense et ceux qui écrivent, lisant encore moins que les autres, en savent encore moins long que certains curieux bénévoles. Mais il faut toujours compter avec le hasard et savoir que rien n'est

plus ordinaire que l'extraordinaire, plus légal, plus légitime : « Nous rangeons par la pensée, dit Laplace (1), tous les événements possibles en diverses classes et nous regardons comme extraordinaires ceux des classes qui en comprennent un très petit nombre. Ainsi au jeu de *croix* et *pile*, l'arrivée de *croix* cent fois de suite nous paraît extraordinaire parce que le nombre presque infini des combinaisons qui peuvent arriver en cent coups étant partagé en séries régulières, ou dans lesquelles nous voyons régner un ordre facile à saisir, et en séries irrégulières, celles-ci sont incomparablement plus nombreuses. La sortie d'une boule blanche, d'une urne, qui, sur un million de boules, n'en contient qu'une seule de cette couleur, les autres étant noires, nous paraît encore extraordinaire ; parce que nous ne formons que deux classes d'événements, relatives aux deux couleurs. Mais la sortie du n° 79, par exemple, d'une roue qui renferme un million de numéros nous semble un événement ordinaire; parce que, comparant individuellement les numéros les uns aux autres, sans les partager en classes, nous n'avons aucune raison de croire que l'un d'eux sortira plutôt que les autres. »

(1) *Essai philosophique sur les Probabilités*, 2e édition, p. 19.

Le joueur à la loterie pense un chiffre et croît qu'il sortira ; le plagiaire pense un chiffre et croit qu'il ne sortira pas. Tous les chiffres peuvent également sortir ; c'est pourquoi il est déraisonnable de jouer à la loterie, de voler, même des millions, et de copier, même quinze lignes, dans un ouvrage en cinquante volumes.

Il y a des plagiaires innocents. La mémoire, que les spiritualistes persistent à considérer comme une des facultés de l'âme, n'est pas autre chose qu'une bibliothèque de clichés sensoriels ; les uns sont vifs, les autres altérés ou effacés. Ainsi le souvenir d'une lecture peut se conserver dans le cerveau en même temps que s'y trouve abolie toute trace des circonstances qui localisaient cette lecture, la situaient dans la réalité ; le souvenir prend la forme de l'inspiration, de la création subconsciente et l'auteur croit recueillir à sa source l'eau pure et nouvelle d'un poème jaillissant, alors qu'il ne fait que transvaser des liquides antiques. En un récent roman, qui a parfois l'intérêt d'une thèse de psychologie, M. Louis Dumur a conté le drame ridicule et triste qui peut naître de ces partielles amnésies. Il explique par le somnambulisme l'oubli des circonstances où a eu lieu la lecture, ce qui donne au récit une possibilité immédiate ; mais l'étude des

maladies ordinaires de la mémoire suffirait à justifier les gestes de son héros grotesque. M. Ribot (1) cite des cas très curieux de souvenirs tronqués, amputés de leurs racines. Linné, sur la fin de sa vie, relisait ses œuvres en s'écriant parfois : « Que c'est beau! que je voudrais avoir écrit cela ! » Macaulay, et ici c'est le mécanisme même du plagiat innocent, avait, devenu vieux, une mémoire littérale très vive et une mémoire localisatrice très faible ; « si on lui lisait quelque chose dans la soirée, il se réveillait le lendemain matin l'esprit plein des pensés et des expressions entendues la veille ; il les écrivait de la meilleure foi du monde, sans se douter qu'elles ne lui appartenaient pas. » Une forme plus fréquente et moins dangeureuse de la mémoire tronquée est celle où l'on garde le souvenir des circonstances locales et secondaires tout en oubliant le principal, ce qui fut le but même et le centre de l'acte dont nous n'avons gardé entre nos doigts que l'enveloppe. Que de livres avons-nous lus et dont rien ne nous reste que la certitude de les avoir lus! Mais ici il peut y avoir illusion, le contenu du livre est peut-être entré dans la mémoire subconsciente, et nous revenons au cas du

(1) *Maladie de la Mémoire.*

vieux Macaulay, à moins qu'il n'y ait eu une saine et normale digestion de nos lectures. Le plagiat innocent est toujours le symptôme d'une maladie et toujours lié à un affaiblissement cérébral, soit passager, soit définitif, ou à un état épileptique. Le plagiat volontaire signale également une maladie, mais de la moralité.

La critique littéraire, qui devrait savoir tout, usera certainement, un jour prochain, de la méthode scientifique dans l'appréciation des œuvres et des écrivains; jusqu'ici elle se tapit derrière une prudente et forte ignorance. M. Albalat, en intercalant dans son livre un chapitre singulier à la louange du pastiche, n'a pas pris garde que cet exercice, tout comme le plagiat, se divise en deux séries : le pastiche volontaire et le pastiche involontaire. Le premier est un jeu auquel on peut se divertir et qui a même une certaine valeur critique ou satirique, bien manié et bien dirigé. Le pastiche involontaire est au plagiat ce que le lieu commun est au cliché; c'est une imitation qui s'éloigne du trait strict, mais qui suit, en deçà ou au delà, la courbure générale des lignes; qui néglige la forme limitée des figures, pour en garder l'expression particulière. Pierre Bayle, dans un passage où M. Albalat a cru voir exposé le mécanisme du pastiche

involontaire, donne celui du plagiat innocent : « Il m'est arrivé, dans ma jeunesse, que si j'écrivais quelque chose après avoir lu tout fraîchement un certain auteur, les phrases de cet auteur se présentaient à ma plume sans même que je me souvinsse distinctement de les y avoir lues. » Le pastiche est tout autre chose ; il doit contenir les mots favoris de l'auteur original et même certains débuts de phrase qui reviennent textuellement dans un style ; mais aucunement des phrases entières. Ce serait alors, si l'imitation est avouée, le centon, exercice tout à fait différent et auquel Ausone a presque réussi à donner un semblant de valeur littéraire.

Le pastiche involontaire, et alors maladroit, troublé de remords, coupé de repentirs, c'est presque toute la petite littérature courante. Dès qu'un roman atteint au grand succès, ses pastiches sortent en douzaines de partout. Les faux *Caractères*, pour faire suite à ceux de M. de La Bruyère, sont des livres encore communs à rencontrer dans leur veau sévère ; au début du dix-neuvième siècle, on pastichait encore *Télémaque*. Il y eut des pastiches si heureux qu'il est peu d'œuvres complètes d'anciens auteurs où l'on ne doive faire place à des pièces restées douteuses malgré la loupe des philologues.

Le pastiche volontaire n'a pas toujours été innocent ; il joue son rôle dans les pièces douteuses. Au moyen âge, c'était une des supercheries littéraires les plus communes de ces temps de ruse, si riches en impostures qu'on en découvre encore de nouvelles. Pétrone fut si bien pastiché au dix-septième siècle qu'on eut un temps l'illusion de posséder complet le fragmentaire *Satyricon* (1). Les pastiches littéraires ne trompent plus personne ; en peinture, ils représentent une tige toujours fleurissante de l'art international.

Un rien, et le pastiche se transforme en parodie ; il y en a aussi d'involontaires. La parodie a été dédaignée par M. Albalat. Quel genre pourtant témoigne d'une plus intime « assimilation des auteurs » ? Ne fallait-il pas savoir par cœur *les Orientales* pour écrire *les Occidentales* ? « O la vilaine chenille — Qui s'habille — Si tard un soir d'Opéra ! » La parodie a un charme : son rire. C'est une autruche, ivre d'avoir avalé un in-octavo, qui danse la gigue.

(1) Editions faites sur un prétendu manuscrit trouvé à Bellegarde.

XIII

Derniers mots. — Ce n'est qu'au chapitre final que M. Albalat aborde ce qui aurait dû être la partie importante de son livre, et ce qui n'en est que l'appendice : « Le style sans rhétorique. » Il faut bien en venir là, et montrer qu'il n'y a qu'un style, le style involontaire, riche ou pauvre, imagé ou nu. Ce n'est point tout à fait ainsi que M. Albalat entend le style sans rhétorique ; à cette idée il songe à Voltaire. Qui fut, au contraire, plus gonflé de rhétorique que Voltaire? Dès qu'il s'applique il devient oratoire; plat, dès qu'il n'est plus spirituel, il endort dès qu'il ne fait plus sourire. Voyez quelle idée il avait du naturel ; dans la lettre même qu'à titre d'exemple on nous donne, il vante l'ingénuité de Mme de Sévigné, cette précieuse charmante qui n'a jamais exprimé un sentiment qu'enjolivé de mignardises. La préciosité n'est pas désagréable quand elle est soutenue. Mme de Sévigné pare ses sentiments dès le matin, comme elle se pare elle-même ; elle leur passe l'habit de cour. Chez elle, qui allait à la cour

avec délices, ces précautions ne sont pas des simagrées ; cela ne représente pourtant pas le naturel ; c'est de l'aisance, ce n'est pas de l'ingénuité. Le naturel de Voltaire est fait de grimaces, pénibles quand elles n'amusent pas. Voltaire n'est pas simple : ce n'est pas un vice particulier aux gens spirituels. L'homme banal et vulgaire n'est jamais simple ; s'il l'était, on ne verrait pas sa banalité ; on la voit, donc il se guinde. L'imbécile qui écrit se guinde nécessairement. Ce que dit Duclos de leurs actes est vrai de leur style : « Les sots qui connaissent souvent ce qu'ils n'ont pas, et qui s'imaginent que ce n'est que faute de s'en être avisés, voyant le succès de la singularité, se font singuliers... Ayant remarqué ou plutôt entendu dire que des génies reconnus ne sont pas toujours exempts d'un grain de folie, ils tâchent d'imaginer des folies, et font des sottises. » Ecrire par images, si l'on n'est pas un imaginatif visuel, c'est faire le « sot singulier ». C'est imiter la femme de chambre qui se rend grotesque sous la défroque de sa maîtresse, tandis que, soubrette et vêtue proprement selon son état, elle peut être piquante et se voir préférée par un homme de goût à la fausse grande dame. La platitude et la pompe sont les deux écueils extrêmes, sables ou brisants, où tombent ceux qui n'étaient pas faits

pour jouer avec la parole. Mais si l'on a quelque intelligence, on s'en tire, même sans gouvernail, même sans talent. Il suffit d'ignorer toutes les rhétoriques, de n'user que de mots dont on connaît bien le sens, c'est-à-dire la connexité symbolique avec la réalité, de ne dire que ce que l'on a vu, entendu, senti. Un sot ingénu n'est plus un sot. La sottise sincère et vraie a d'ailleurs son utilité. C'est l'huile versée sur les rouages et les joints de la machine sociale; c'est la ouate ou la paille d'emballage. Un esprit des plus médiocres, Eckermann, a laissé un livre immortel, parce qu'il a consenti à n'être que les copeaux de la caisse où il serrait de précieuses porcelaines.

Cependant M. Albalat, qui ne désarme jamais, veut que l'on tente de s'assimiler jusqu'à l'absence du style voltairien. « About, dit-il avec le plus grand sérieux, a pu mériter parfois le titre de petit-fils de Voltaire. » Il a en effet réalisé le singe qui s'agitait en Voltaire, et c'était bien inutile. Est-ce faire un éloge que d'écrire : « Anatole France a souvent des pages qui sont du pur Renan ? » Dans l'esprit de M. Albalat, c'est un éloge, parce que c'est un des arguments qu'il croit décisifs pour sa théorie. Mais il a tort de prendre Renan pour un sceptique. L'attitude du vieillard gâté par la popu-

larité ne peut faire illusion sur la vraie nature de l'homme. Renan fut un croyant, un fanatique : sulpicien de la science, et plus sulpicien encore que véritable savant.

On en vient enfin, vers l'avant-dernière page, à trouver une phrase sur le fond opposé à la forme : « Le fond des choses a bien moins d'importance que la forme ; c'est la manière dont on les dit qui les rend saisissantes et en fait l'originalité. Cinq peintres de talent peindront différemment le même paysage. La matière n'aura pas changé, c'est l'exécution qui la fera autre. » Voilà du bon idéalisme, et qui serait meilleur encore si l'on avait songé plutôt qu'à la main des peintres, à leur personnalité. Mais laissons les peintres. Ce qui vaut d'être peint vaut rarement d'être dit ; et l'inverse, puisqu'on n'a jamais pu illustrer un roman. Le désaccord est moindre entre la peinture et la poésie, du moins une certaine poésie descriptive et même les paysages de passion et de rêve. Tout de même, le tableau donne une impression synthétique et le poème une impression analytique ou successive. Il est donc impossible de baser sur des rapprochements entre deux arts si différents une théorie aussi grave que celle qui sacrifie en littérature le fond à la forme. Le fond a peu de valeur en peinture ; cela

est admis, encore qu'il ne faille point aller à l'extrême et approcher les concombres de Chardin des androgynes de Léonard. En littérature, le fond des choses a une importance absolue ; aucune des variétés de la littérature ne peut se soustraire à la nécessité de creuser des fondations et de les maçonner solidement. Au poète, on concédera parfois le droit de faire quelque chose avec rien ; mais il y a riens et riens. Les bagatelles de l'amour sont des riens, mais d'une importance prodigieuse, comme tout ce qui touche à la transmission de la vie. Décidément, et en tout, c'est le fond qui importe. Un fait nouveau, une idée nouvelle, cela vaut plus qu'une belle phrase. Une belle phrase est belle et une belle fleur est belle ; mais leur durée est à peu près pareille, une journée, un siècle. Rien ne meurt plus vite que le style qui ne s'appuie pas sur la solidité d'une forte pensée. Cela se ratatine comme une peau détendue ; cela tombe en tas comme un lierre à qui manque, pourri, l'arbre où il s'enroulait. Et si on dit que le lierre garde de la chute un arbre aux racines desséchées, je le veux bien ; le style est aussi une force, mais sa valeur est d'autant plus vite diminuée qu'elle s'exténue à préserver de l'anéantissement la fragilité qu'elle embrasse et qu'elle soutient

C'est peut-être une erreur de vouloir distinguer la forme et la matière. Ce raisonnement scolastique servait à S. Thomas d'Aquin pour disserter sur l'union de l'âme et du corps; il prouvait facilement que la forme est la fonction de l'âme et que, avant ou après l'arrivée ou le départ de l'âme, l'embryon et le cadavre ne peuvent avoir que des formes illusoires. Ces distinctions ne sont plus valables. Il n'y a pas de matière amorphe; toute pensée a une limite, donc une forme, étant une représentation partielle de la vie, telle que vraie ou possible, réelle ou imaginaire. Le fond engendre la forme comme la tortue ou l'huître l'écaille et la nacre de sa carapace ou de sa coquille.

Les philosophes mêmes qui apportèrent du nouveau en idées l'apportèrent avec sa forme, nouvelle aussi : Platon, Aristote, Hobbes, Descartes, Pascal, Schopenhauer, Nietzsche sont tous de grands écrivains, et quelques-uns de grands poètes. Il faut se méfier d'une philosophie empêtrée dans la boue de la scolastique : elle s'enlise, parce qu'elle s'est attardée à tendre des pièges à la raison. Au moment où on lui croit les mains nettes et libres, Kant dispose le trébuchet à prendre les oiseaux qu'il porte à Luther.

Quant aux grands savants, presque tous, dès

qu'ils prirent la peine d'écrire, furent des écrivains parfaits. Ce sont des imaginatifs visuels, nécessairement ; qu'ils décrivent ce que l'on voit ou ce que l'on verra, leur parole produit des images : le mathématicien lui-même, et le géomètre et le joueur d'échecs sont des voyants. Linné, Galilée, Leibnitz, Lavoisier, Lamarck, Gauss, Claude Bernard, Pasteur écrivent avec sûreté, avec force ; Gœthe n'a pas mis moins de génie littéraire dans ses travaux scientifiques que dans ses poèmes.

La forme sans le fond, le style sans la pensée, quelle misère! Cette misère est réalisée à miracle dans la prose de Banville, pour ne pas citer trois ou quatre de nos illustres contemporains. Le contraste entre la beauté souple et chatoyante de la robe et le squelette corporel a quelque chose d'émouvant, comme un cimetière en fleurs. Tant vaut la pensée, tant vaut le style, voilà le principe.

Les erreurs de jugement à ce sujet viennent de ce que l'on croit qu'il n'y a pas de style, quand il n'y a pas de « style poétique ». On fait exception pour Pascal, mais c'est pour dénombrer ses antithèses et les ranger sur du papier glacé, ainsi que des pierres précieuses. Cela, c'est l'ombre de Montaigne ; le vrai Pascal émet une telle lumière que l'antithèse y est noyée, invisible : comme quand il

pose l'erreur en principe d'utilité, donnant au faux et au vrai la même valeur modératrice de l'inquiétude humaine.

Si rien, en littérature, ne vit que par le style, c'est que les œuvres bien pensées sont toujours des œuvres bien écrites. Mais l'inverse n'est pas vrai ; le style seul n'est rien. Il arrive même, car en esthétique comme en amour tout est possible, que le style, qui fait vivre un temps certaines œuvres, en fait périr d'autres prématurément. Cymodocée est morte étouffée sous sa trop riche et trop lourde robe.

Le signe de l'homme dans l'œuvre intellectuelle, c'est la pensée. La pensée est l'homme même. Le style est la pensée même.

LA NOUVELLE POÉSIE FRANÇAISE

L'INFLUENCE ÉTRANGÈRE

Voici la première anthologie que l'on publie des nouveaux poètes français (1). Elle est assez complète, bien ordonnée, enrichie de notes et de notices. C'est un bon livre et un bon prétexte à rechercher quelles sont les tendances du mouvement littéraire appelé le Symbolisme, et aussi quelles furent ses véritables origines.

Quand il se fait un changement dans la littérature d'un pays, la cause en est toujours extérieure. La récente littérature française a subi plusieurs influences; ce fut d'abord l'ascendant des idées germaniques. Villiers de l'Isle-Adam, jusque vers ses dernières années, avait été un hégélien éloquent et convaincu; or Villiers a eu sur quelques-uns d'entre nous une domination réelle. Il nous a familiarisés, par exemple, avec la notion de l'identité des contraires, à laquelle plusieurs jeunes écrivains doivent

(1) *Poètes d'aujourd'hui*. Morceaux choisis, par A. van Bever et P. Leautaud. Paris, Société du Mercure de France, 1900.

d'avoir gardé un certain équilibre intellectuel et le sens du désintéressement ironique. Schopenhauer nous apprit à reconnaître dans les phénomènes sociaux la lutte de l'intelligence et de l'instinct; il nous apprit aussi à mieux analyser les causes de l'amour, et aussi à ne pas nous effrayer du mal et même à reconnaître sa nécessité. Enfin, avant même que Nietzsche n'eût été traduit en français, ses idées avaient pénétré en France et déterminé pour les idées d'individualisme une sympathie qui, d'abord, ne fut pas toujours très clairvoyante.

Mieux connu, Nietzsche nous sera peut-être un rempart contre les révoltes de la barbarie. Je considère la popularisation en France de Nietzsche par les *Pages choisies* qu'en a données M. Henri Albert comme un bienfait public; en même temps, par son volume *De Kant à Nietzsche*, M. Jules de Gaultier nous a fait mieux comprendre l'importance de l'œuvre du grand penseur et du grand poète. Dès à présent Zarathustra a marqué de son signe plus d'un écrivain.

L'influence allemande ne s'est guère exercée sur nous depuis dix ans que par la seule philosophie. D'autres pays ont eu une influence plus directement littéraire.

D'abord l'Amérique, par Edgar Poe, dont Sté-

phane Mallarmé renouvela les poèmes, et surtout par Walt Whitman que nous firent connaître quelques traductions de Jules Laforgue et de M. Francis Vielé-Griffin. Le vers libre, tel que le comprend ce dernier poète, vient en partie de Whitman; mais Whitman était lui-même un fils de la Bible et ainsi le vers libre, ce n'est peut-être, au fond, que le verset hébraïque des prophètes : c'est bien également de la Bible, mais de la Bible allemande, cette fois, que semble nous venir une autre nuance du vers libre, celle qui a valu sa réputation à M. Gustave Kahn. Mais M. Kahn n'est biblique que de forme ; M. Vielé-Griffin l'est aussi d'intelligence et de cœur. Le premier est un poète tantôt lyrique, tantôt sensuel ; le second est un esprit religieux qui, tout en cherchant une nouvelle forme de poésie, reste imprégné des vieilles croyances et de la morale traditionnelle.

Les noms de deux autres poètes également d'origine étrangère (il s'agit de races et non de nationalités politiques) sont encore liés à l'histoire du vers libre. Il s'agit de M. Moréas, hellène, et de M. Verhaeren, flamand, tous les deux du tempérament le plus différent, ce qui ne saurait surprendre. M. Moréas, extrêmement plastique, devint, après quelques années de séjour à Paris, un

Français presque excessif. Il entra successivement dans l'âme et dans le génie de chacun de nos siècles littéraires ; il fut le trouvère du XIIe siècle, l'allégoriste du XVe ; il ronsardisa ; il fréquenta chez Malherbe ; il essaya la perruque de La Fontaine. En d'autres termes, il étudia la langue française avec une patience admirable et fructueuse. De cette intimité naquirent plusieurs recueils de vers un peu gauches, et très beaux, parfois. Pour achever M. Moréas, il faudrait deux générations : il est le précurseur d'un grand poète qui ne naîtra pas.

Il faudrait également, pour amener à une parfaite blancheur la farine du moulin de M. Verhaeren, qu'on la fît repasser par un second blutoir plus fin et plus patient. Mais, trop blanche, la farine perdrait peut-être de sa saveur, quand, pétrie et cuite, elle serait devenue du pain ou des poèmes. Il y a aussi de la gaucherie dans les vers de Verhaeren ; mais c'est une gaucherie fougueuse et passionnée qu'il faut accepter comme représentative d'une race qui est elle-même fougueuse et gauche.

Pour compléter ce groupe de poètes, qui ont été d'autant plus remarqués qu'ils semblaient plus originaux, non seulement par leur talent, mais aussi par leur manière non traditionnelle de sentir

ou d'écrire, il faudrait nommer M. Maeterlinck, qui représente à la fois dans notre littérature le moyen-âge flamand, la philosophie individualiste d'Emerson et la rêverie de Novalis ; mais il est avant tout un prosateur.

C'est un fait assez considérable dans l'histoire littéraire de la France qu'à un certain moment quelques-uns des poètes français les plus aimés aient été des hommes d'origine ou d'éducation étrangère à la race. On y verra en même temps et un signe du cosmopolitisme croissant des idées, et un signe de la persistante domination littéraire de la France. Il y a de grands écrivains dans tous les pays de l'Europe et les plus grands écrivains de l'heure présente ne sont pas des Français ; mais il semble qu'en France seulement il y ait une littérature complète, également bien représentée dans tous les genres par des écrivains véritables, ayant un égal souci de l'idée et de la forme, par des artistes qui ne comprennent pas l'idée privée de sa parure verbale. Surtout la France est, plus que jamais, la terre des poètes. On en compterait aujourd'hui quinze et peut-être vingt ayant un talent véritable et même original ; il y en a au moins dix qui pourraient publier leurs vers sans les signer : nul lecteur avisé ne les pourrait confondre avec

ceux d'un autre poète. On s'explique l'attraction qu'un tel milieu exerce sur les jeunes poètes étrangers. L'éclosion des littératures nationales dans l'Europe germanique, scandinave et russe n'a pas diminué la force d'expansion de la littérature française, mais désormais les influences sont réciproques. Non seulement une partie de nos livres sont imprégnés d'idées qui ne sont plus nationales, mais quelques-uns de ces livres, et des meilleurs, sont écrits par des étrangers.

A ces influences, la poésie française a gagné un peu, mais elle a peut-être perdu davantage. Elle a gagné en liberté d'allures, en imprévu ; elle a perdu en pureté de forme, en clarté. La clarté n'est pas une qualité essentielle de la poésie ; il est même dangereux pour un poète d'être trop clair et de laisser trop bien voir le fond, généralement assez pauvre, de sa pensée. La pureté de forme, au contraire, et cela comprend le rythme et l'harmonie générale du poème, est une qualité essentielle ; tellement essentielle qu'un mot mal choisi, un vers boiteux, une rime ou une assonance défectueuses suffisent à gâter irréparablement le plus beau poème. La poésie qui n'est pas parfaite n'existe pas : la poésie parfaite est parmi les produits les plus précieux et les plus utiles de l'esprit humain.

Le ridicule Boileau qui, quoique ridicule, a dit tant de choses vraies, trop vraies, avait raison :

Un sonnet sans défauts vaut seul un long poème.

Depuis Boileau, peu de poètes réussirent à démontrer pratiquement ce théorème. Enfin Heredia vint... Il n'est pas douteux que tel sonnet de M. de Heredia ne vaille tel volume entier de vers libres. Ce qui manque le plus au vers libre d'aujourd'hui, c'est la perfection. Nous sommes toujours au pays des précurseurs : précurseurs de talent, précurseurs de génie, si l'on veut, mais précurseurs. Cependant ce jugement est peut-être prématuré; les innovateurs du vers libre ont encore vingt ans devant eux; jusque-là, on n'a pas absolument le droit de dire qu'ils ont été pareils à l'apprenti sorcier de Gœthe et qu'ils ont déclenché un mécanisme dont ils ne connaissaient pas parfaitement tous les secrets. M. Vielé-Griffin est devenu, de plus en plus, le maître de ce vers renouvelé ; il est chef d'école, et très admiré et très aimé. Si cette nouvelle poétique est capable de la perfection antique, c'est par lui qu'elle y atteindra, très probablement.

En attendant, c'est chez les poètes de la vieille tradition française qu'il faut la chercher cette per-

fection dont nous sommes avides et qui nous réjouit comme une belle femme, chez Henri de Régnier, chez Albert Samain. M. de Régnier est le premier parmi les poètes nouveaux par le talent et par la réputation. Il n'a pas eu l'ambition de créer un vers nouveau, mais il a enrichi l'ancien. Il n'a pas renversé l'idole; il lui a, au contraire, apporté son offrande; il lui a passé au doigt une nouvelle bague ornée d'un très beau rubis. Sans doute, M. de Régnier a fait, lui aussi, des vers libres; mais, par une sorte de magie, ses vers libres finissaient toujours par être réguliers, par retrouver cette plénitude reposée du rythme qui nous rassure et nous semble la seule véritable musique. Peut-être pourrait-on dire qu'il est plus artiste que poète, car chez lui l'émotion est rare et toujours fort discrète. Mais cette discrétion, qu'elle pourrait être d'un bon exemple!

Nous avons besoin de beaux vers et non de beaux sentiments. Un beau vers porte avec lui son émotion propre, qui est l'émotion esthétique. Assez de mauvais poètes nous ennuient avec leurs petits bobos à l'âme! M. de Régnier, qui n'a que des mélancolies dédaigneuses et symboliques, n'est ni un poète familier ni un poète tendre. Cette absence complète de sentimentalisme a restreint son influence sur

une jeunesse devenue sentimentale ; il est le gardien un peu isolé de l'art pur. M. Albert Samain, qui vient de mourir, eut un caractère assez différent ; il n'est pas familier non plus, mais il est tendre. Il y a en lui un peu du meilleur de Verlaine ; il a écrit les plus doux vers d'amour de ce temps et dans une langue souvent parfaite, quoique pas très riche. J'ai dit de lui autrefois, il me semble, que c'est un poète d'automne ; oui, il regarde tomber les feuilles, mais il nota leur plainte avec beaucoup de soin quand le vent les faisait tournoyer et il n'oublia pas de faire proférer à son cœur des mots choisis. Ce sentimental a su se dominer et se régler. Il rappelle encore en cela l'admirable parnassien Léon Dierx dont l'émotion, si forte qu'elle fût, n'a jamais fait trembler la main.

Il y eut un fantaisiste délicieux et doué de l'âme la plus tendre et de l'esprit le plus fin, Jules Laforgue. Sa gloire n'est pas d'avoir, le premier, esquissé des vers libres ; elle est plutôt d'avoir su joindre l'ironie à la sensibilité et d'avoir caché sous une gaîté qui va jusqu'au grotesque la mélancolie de « celui qui va mourir ». Ce jeune homme, mort à vingt-sept ans, fut un des héros de l'esprit français ; rien de biblique ne l'avait touché ; sa morale était charmante, instinctive et libre ; une vie d'art

et de cœur s'épanouissait en lui. Il fut unique en son genre, et il le reste, car on ne lui voit ni disciples ni même d'imitateurs. Regardons-le comme l'être original dont la mémoire doit être chère à ceux qui, dans l'humanité, n'aiment et ne révèrent que les exceptions. Cerveau étrange, enfant malade, méchant tour à tour et très doux, jadis athée, mort dévot, Rimbaud est moins aimable ; mais il est de ceux à qui une heure de génie vaut le pardon plénier ; il a écrit *le Bateau ivre*, qui restera une des merveilles excentriques de la langue française. Ce singulier individu, longtemps disparu en de lointaines aventures commerciales, avait achevé à vingt ans sa carrière intellectuelle. Il vécut comme poète ce que vit un champignon — peut-être vénéneux — et il traîna pendant sa maturité, sur les mers et les sables, la vie hasardeuse d'un marchand des « Mille et une Nuits ».

Si Verlaine, surtout comme poète sentimental, a laissé des héritiers qu'on n'écoute pas sans plaisir, Stéphane Mallarmé, lui, est mort sans postérité. Certes il a influencé profondément la nouvelle littérature, il a contribué à lui donner le goût du mystère, du vague, du délicieux imprécis ; mais il ne pouvait léguer à personne son génie artistique, qui était un génie avant tout verbal et presque gramma-

tical. Tous lui doivent beaucoup, et nul n'est son héritier direct.

Tous, et ils sont une église, plutôt qu'un cénacle. Depuis quelques années, il y eut une floraison excessive de poètes. Il semble qu'à mesure que le public se désintéresse davantage de la poésie les poètes deviennent plus nombreux et plus hardis. C'est que chaque poète nouveau ajoute une unité au petit auditoire qui écoute volontiers les poèmes inédits. A cette heure, à défaut du grand public, qui ne veut entendre parler que de trois ou quatre noms, les poètes sont en assez grand nombre pour composer à eux seuls un public vivant, parce qu'il est passionné. C'est devant cet Aréopage très sérieux, de jugement sûr et même sévère, que chaque poète vierge comparaît à la fois avec orgueil et avec tremblement. Sans être du premier coup définitive, la sentence est grave, car elle est sincère. La réputation d'un poète est l'œuvre des poètes.

Voilà ce que l'on apprend en feuilletant avec soin *les Poètes d'Aujourdhui*. Mais on y apprend aussi que, s'il y a deux courants dans notre poésie contemporaine, c'est le courant français qui va l'emporter. Les derniers venus parmi les jeunes poètes, Francis Jammes, Paul Fort, Charles Guérin, — trois représentants l'un du midi, l'autre du centre,

l'autre du nord — sont uniquement d'esprit français, de tradition française. Ils ont profité des influences subies avant eux-mêmes. C'est d'ailleurs ainsi que finissent, en tout pays, tous les mouvements littéraires. Après un moment d'ivresse puisée dans les vignes étrangères, l'esprit de la race retourne au vin natal, à la tradition, à la paix, — parfois au sommeil !

Septembre 1900.

LA QUESTION DE L'*E* MUET

Le livre de M. Beaunier sur la « poésie nouvelle » (1) sera estimé pour plusieurs raisons. D'abord, conçu avec méthode, il est exécuté avec beaucoup de soin; mais ce qui ne manquera pas d'intéresser les lecteurs réfléchis, c'est que la vision qu'il nous soumet est une vision très extérieure à son objet. Ce n'est pas l'un d'eux qui parle des poètes récents, ni un écrivain de longtemps familier avec leurs œuvres et leurs personnes; c'est un critique venu exprès pour les regarder, et d'assez loin attiré par leur renommée, par le charme répandu autour d'eux et qui s'est propagé. Une période de la poésie française est ici étudiée et fixée en de sérieux portraits, avec aussi peu d'ironie que s'il s'agissait d'un groupe anglais ou scandinave. Cela semblera singulier à ce critique hebdomadaire qui, malgré la gravité du lieu où il débite, se croit tenu à souligner

(1) André Beaunier, *la Poésie nouvelle*. Paris, Société du Mercure de France, in-18.

d'un geste de pitre le vers qu'il citera de Moréas ou de Jammes. Cette attitude grossière, imitée sottement de la désinvolture aimable de M. Jules Lemaître, trahit l'embarras du besogneux intellectuel qui craint également le ridicule d'admirer et le ridicule de ne pas admirer. M. Beaunier est très franc. Il aime et il admire, et l'avoue. Sans peur, il parle de la « révolution symboliste », du ton dont tel autre parlerait de la révolution romantique. Et cela est juste : nous sommes aussi loin de M. de Banville, à cette heure, que la poésie de mil-huit cent trente l'était de M. de Parny ou de M. l'abbé Delille. Sans qu'il y ait eu de Victor Hugo, sans qu'il y ait eu de Ronsard, il y a quelque chose de changé dans la poésie française, de même qu'après Ronsard, de même qu'après Hugo. La pléiade n'a pas de maîtresse étoile, mais il y a une pléiade. Les poètes d'aujourd'hui me font songer à ceux d'une autre période, moins illustre, mais d'une grande beauté pour qui sait voir, à ceux qui firent du règne de Louis XIII une véritable poussinière de porte-lyres. Dans cette poussinière, M. Beaunier a choisi une douzaine d'élus, et il les a bien choisis, si certaines omissions sont volontaires et dictées par des considérations de technique. Les élus sont : Arthur Rimbaud, Jules Laforgue, Gustave Kahn,

Jean Moréas, Emile Verhaeren, Henri de Régnier, Francis Vielé-Griffin, Maurice Maeterlinck, Stuart Merrill, Francis Jammes, Paul Fort, — et le groupe des « poètes simples » : Max Elskamp, Victor Kinon, Thomas Braun.

L'introduction expose principalement les principes du vers libre, étude que l'auteur reprend et développe au cours de ses portraits, quand il arrive aux principaux protagonistes de cette méthode. Elle m'a semblé à la fois trop cruelle pour le Parnasse et trop favorable au vers libre, — qu'il ne faut pas confondre avec le vers libéré. Si le symbolisme avait été aussi étroitement lié au vers libre que le croit M. Beaunier, son évolution eût été singulièrement entravée. Il faut beaucoup de talent pour écrire un bon poème en vers libres ; il en faut peut-être davantage pour le bien lire et le sentir. Le vers libéré, tout en restant fidèle au nombre, triche avec le nombre et joue avec les muettes qu'il chasse ou qu'il rappelle. Comme on l'a déjà dit, il n'est pas nécessaire qu'un vers ait douze syllabes réelles, il faut qu'il paraisse les avoir. Mais la commune mesure étant le nombre réel, il faut qu'à des intervalles presque réguliers un vers plein surgisse, qui rassure l'oreille et guide le rythme. Il n'y a pas de poésie sans rythme, ni de rythme sans nombre.

Dans la musique, même de marche ou de danse, des temps sont escamotés, çà et là, que l'oreille, tout naturellement, se restitue à elle-même. *Ut musica ut poesis* (de la musique avant toute chose).

En français la question du rythme se complique de la question de l'*e* muet. Son nom indique nettement son rôle, il est *muet;* les grammairiens, même avant la création de la phonétique, ne s'y sont pas trompés. Mais, et voilà où commence le mystère, cet *e*, bien que phonétiquement inexistant, se prononce parfois, — notamment dans le ton oratoire, le ton lyrique, le ton passionné. C'est M. Robert de Souza qui a fait le premier cette remarque. Elle est intéressante, elle a été utile provisoirement, mais elle n'est pas scientifique. La prononciation passionnée de l'*e* muet est le résultat d'un conflit entre l'œil et l'oreille. Que le langage se ralentisse, ou s'emphase, ou se précise, l'organe vocal cherche des appuis supplémentaires, et il les prend là où l'œil lui a enseigné qu'il y a une voyelle disponible. Les chanteurs qui ne sont pas libres d'appuyer leur voix où les convieraient les habitudes de l'œil, et qui d'ailleurs sont *auditeurs* par nature et non *liseurs*, ne se gênent pas pour mettre des *e* muets, des suites d'*e* muets après toute consonne finale : amou-re ; cœu-re ; ca-re, etc. La poésie

populaire a profité de cet usage, purement lyrique, pour féminiser délicieusement le mot cœur. Ecoutez cet alexandrin coupé en deux demi-vers :

> Dors-tu, *cœure* mignonne ?
> Dors-tu, *cœure* jolie ?

Ici la langue est prise sur le fait. Voilà un *e* muet qui n'existe ni réellement, ni de tradition, et qui se renforce au point de n'être plus du tout muet et de se prononcer *eu*, avec une énergie digne du douzième siècle. *Cœure* (eu) est tout aussi légitime que *leurre* (eu) ; il y a, dans l'écriture, ici un *e*, là absence d'*e*. En réalité, il n'y en a ni ici ni là ; — mais toute prononciation passionnée de l'un ou l'autre mot, tout prolongement de la vibration de l'*r* crée, non un *e*, mais bien un *eu*.

L'*e* figuré et non prononcé est ancien dans la langue française. *Aneme* (âme — *anima*), dans un vers de la *Vie de saint Alexis* (onzième siècle), se prononce *an'meu ;* le mot est devenu *âmeu*, puis *âm*. La figuration *âme* représente une tradition graphique, mais non une réalité phonétique. Tous les mots terminés en *am* se prononcent exactement comme ceux terminés en *ame*. Aucune différenciation n'est possible entre *Yu-Nam* et *cinname ;* les deux finales se terminent en vibration

sur un *meu* très faible, formé par la fermeture des lèvres, sans laquelle l'*m* se terminerait en *n*.

L'orthographe actuelle, qui a sa valeur, a de graves défauts. La langue parlée évoluant beaucoup plus vite que la langue écrite, il en est résulté un désaccord qui va s'accentuant entre le son et sa représentation graphique. *Amar* donna en français *amér*, puis *aimèr*, puis *aimer*, prononcé *aimé*. Là, l'*r* ne représente plus rien du tout ; c'est un témoin de l'évolution phonétique du mot, et pas davantage. Les poètes des trois derniers siècles qui firent rimer ce mot avec *amer* et *mer* furent absurdes. La prononciation *aimère* était provinciale (normande) au temps de Malherbe ; Corneille en use encore, mais déjà par artifice. Cependant, la présence graphique de cet *r* a ramené en ces derniers temps, sous l'influence de l'œil, des prononciations telles que *aiméraboire* (aimer-à-boire) certainement vicieuses, malgré la présence virtuelle de l'*r* démontrée par les autres temps du verbe. Scientifiquement l'écriture ne compte pas pour qui étudie la phonétique d'une langue ; mais il est difficile de l'éliminer littéralement : de là le conflit insoluble entre l'œil et l'oreille.

Pour obéir aux suggestions de l'œil, l'oreille et par suite la parole se torturent jusqu'à l'absurde.

Trompé par son œil, Verlaine écrit (neuf syllabes) :

De la musique avant toute chose.

Le conseil est bon ; mais comment prononcer le vers, s'il faut donner les neufs syllabes qu'il exige? A Toulouse, qui traite le français comme le faisait le XIIe siècle, on ne serait pas embarrassé ; mais nous sommes en l'Ile-de-France. Il n'y a que deux moyens : ou allonger *tout'* (en se gardant bien de faire entendre le son *eu* autrement que très bref et très faible) ou, laissant à *tout'* sa valeur normale, appuyer sur *chose* et lui donner la valeur de deux temps. Mais si, au lieu d'une suite de vers égaux, ou d'un groupe de strophes régulières, on avait à lire des vers de nombres variés, des strophes ou laisses capricieuses, et que ces vers fussent construits avec un mélange de syllabes muettes et de syllabes réelles, on éprouverait un grand embarras. M. de Souza avait imaginé, dans ses *Fumerolles*, de figurer par de l'italique les *e* muets, alors tenus pour absents ; cet équivalent de l' (') des chansonniers ne manque pas d'élégance, mais il a l'inconvénient de modifier l'aspect commun de la typographie. On peut le retenir, du moins, comme un aveu : l'italique ou l' (') témoignent que des *e* existent dans l'écriture que la parole ignore. Cela

n'est point particulier à l'*e:* l'*ou* manifeste, dans le langage rapide du peuple, une tendance à la syncope : *s'coupe* pour soucoupe ; l'*i* ne persiste souvent qu'en se transformant en *é* (*Émélie*, *Mélie*, pour Émilie) ; de même le son net *eu* ne résiste qu'en devenant *u* (*Ustache* pour Eustache), ou *o* (*anquelie* devient, dès le XVIe siècle, *ancolie*) ou *a* (*hanap* était jadis *henap*). Ces deux mots sont réunis, à des moments divers de leur vie, dans cette phrase (1365) : « Henap esmaillié d'ancolyes et de lys. »

Il ne suffit pas d'avoir des dons lamartiniens pour disserter sagement de la valeur des lettres dans un mot; mais l'instinct du poète a sa valeur. Quand M. Vielé-Griffin dit qu'il y a cinq ou six nuances d'*e* en français, il se trompe sur le terme, non sur le fait. Il confond l'*e* avec la vibration finale nécessaire à la production vocale d'une consonne quelconque ; mais il ne se trompe pas en notant que cette vibration peut passer par une nombreuse série de gradations. C'est un motif de plus pour limiter le choix de la nuance vibratoire par la fixité du nombre. Au poète de créer sa phrase poétique tant qu'elle s'ajuste parfaitement au nombre visuel qu'il a choisi. Le même vers peut avoir neuf, dix, onze, douze, treize syllabes et plus, selon que l'on prononce ou non les *e* qu'il contient, écrits ou non

écrits ; la déclamation rythmique, même intérieure, le ramènera ou l'élèvera à douze, si douze est le nombre type inscrit à la clef. Ainsi on écrirait en neuf, en onze, en douze, en quatorze, comme on écrit en ré, en fa, en sol, en si. Ainsi ce vers de M. Vielé-Griffin, lui-même, faisant partie d'un morceau en douze, a vraiment douze syllabes, quoique l'on ne puisse, réellement, lui en trouver que onze,

> Dans ma virilité virginale d'archanges

et ce même vers, s'il était,

> Dans la virilité virginale des archanges,

il ne différerait en rien, sous cette forme, de sa forme première ; seulement, ici on prononcerait *nal* bref, et là on le prononcerait long. *Nal-des* vaudrait deux noires, équivalent exact de la blanche représentée par le *nal* du premier vers.

Il faut que les poètes sachent bien que la croyance à l'*e* est une survivance, comme la croyance aux fantômes. Mais on peut, par des jeux de glaces, créer des fantômes factices, et c'est ce qu'ils font, quand ils nous donnent à prononcer dans leurs vers une voyelle qui, en vérité, n'existe pas. Le dernier *e* serait mort vers le seizième siècle, j'entends

l'*e* non pas muet, mais prononcé *eu*, s'il n'y avait en français des monosyllables tels que *je*, *te*, *le*, *de*. Ces petits mots proférés seuls donnent nécessairement *jeu*, *teu*, *deu*, *leu;* mais dès qu'ils entrent en composition, leur voyelle devient instable. Elle persiste ou demeure selon des lois qui ne sont pas claires. *Je te le donne* peut se prononcer de quatre manières: *jeut'leudon' — j'teul'don' — jeuteul'don' — j't'leudon'*. La meilleure semble la seconde, mais la première n'est pas rare, la quatrième très rapide, s'entend aussi, et la troisième est possible surtout dans le ton affirmatif. Un notaire, pour avérer son cadeau, dirait peut-être même : *jeu-teu-leu-don' :* mais ceci ressort à la psychologie de l'affectation, et non à la phonétique. L'instabilité de l'*e* des monosyllables a cet intérêt de nous faire comprendre, par des exemples vérifiables, comment le son *eu* s'est éteint dans la langue française, et pourquoi. Ce qui l'a tué c'est son inutilité. Chaque fois que la langue le peut, elle s'allège. Le mot latin *patrem* est devenu en français *pédre*, puis *pére*, *père*, puis *per*, mot réduit à ses éléments indispensables, mot invariable, et dont le pluriel ne peut être, sans faute grave contre la langue, indiqué par la parole. De deux syllabes nettement prononcées, *pédreu*, il n'en reste qu'une, dont le son est identi-

que à celui de *pair* et, abstraction de la consonne initiale, de *mère*, de *paire*, de *serre*, de *perd*, de *sert*.

Car il n'y a pas que l'*e* qui ne se prononce pas dans les mots français ; presque toutes les consonnes finales, ou même intérieures, peuvent se trouver dans le cas d'être purement figuratives et de jouer ainsi un rôle qui, du moins par son mutisme, n'est pas sans analogie avec celui de l'*e*. De même que l'*e*, écrit et non parlé, garde, grâce à l'œil, une valeur que d'aucuns s'efforcent de ne pas vouloir illusoire ; de même certaines consonnes finales, à force de se faire voir, ont fini par se faire prononcer, ou re-prononcer. L'ancienne langue marquait dans la parole des finales qui se sont amuies ; la vulgarisation de l'écriture leur a rendu la vie. On entend *but* traité comme *butte ; las* devient *lasse*. Et le véritable rôle de l'*e* est ainsi méconnu, car son utilité est précisément de spécifier que la consonne qu'il suit doit être entendue dans la prononciation : *petit-petite*. Phonétiquement, on indiquerait que le féminin de *peti* se forme en ajoutant un *t* au masculin : *petit*. L'*e* final est, dans ces cas, pareil à une lanterne qui, par sa présence, éclairerait la consonne finale ou, par son absence, la laisserait dans l'ombre. Ce n'est plus une voyelle, c'est un signe

phonétique, — il est vrai incertain (*mat*, *dot*, *rit*).

Du moment que la poésie française a enfin renoncé à la rime pour les yeux, il serait important qu'elle eût des règles pour différencier les finales identiques à l'œil en claires et en sourdes. Les Parnassiens faisaient rimer *plat* et *mat*, *nus* et *Vénus*, *aimer* et *amer* ; cela n'est plus possible. Il faudra donc tout au moins un catalogue de l'usage. Ce point est secondaire. Il n'est pas indispensable de l'avoir élucidé pour essayer une nouvelle étude des rimes masculines et des féminines. En premier lieu on dirait : tous les féminins des participes et adjectifs en *é*, tous les mots en *ée*, ne peuvent fournir que des rimes masculines, — et, comme cela est évident, l'*e* étant une fiction, aucune différence de prononciation n'étant possible entre *é* et *ée*, cela troublerait singulièrement les imaginations.

Une dissertation, même sommaire, sur l'*e* muet serait incomplète sans un essai de classification des rimes ; j'en ai antérieurement posé le principe (1) ; des exemples le fortifieront. Il y a en français deux sortes de mots (selon ce point de vue spécial) : les mots terminés par une consonne et les mots terminés par une voyelle. Les mots terminés par une

(1) *Esthétique de la langue française.*

consonne peuvent être appelés à finalité vibrante ou indéfinie; les mots terminés par une voyelle peuvent être appelés à finalité sourde ou finie. On dira mots masculins, les mots sourds; mots féminins, les mots vibrants.

Le nouveau classement enrichirait les rimes masculines actuelles des mots terminés en *aie* (= ait); *ée* (= é — er, aimer); *eue* (= eux); *ie* (= i — it); *iée* (= ié — ier); *uée* (= ué — uer); *oie* (= oi — oit — oid); *oue* (= ou — out); — *ue* (= u — ut), uie (= ui — uit); *ye* (abbaye — obéit).

Les rimes féminines gagneraient : *ac* (= aque, sauf exception : *tabac*, etc.); *ail* (= aille); air (= aire); *al* (= ale); *ar, ard, art* (= are); *at* (= atte, dans mat); *ef* (= effe); *eil* (= eille; *el* (= elle); *em* (= ème-aime); *er-ert* (= ère-aire, dans fer, amer, etc.); *est* (= este, dans lest, ouest); *euil* (= euille); *eul* (= eule); *eur* (= eure; *ex* (= exe); *iel* (= ielle;); *il* (= ille); *ir* (= ire); *is* = isse, dans Iris); *it* (= ite, dans zénith); *ob* (= obe); *oif* (= oife); *oil* (= oile); *oir* (— oire); *ol* (= ole); *or* (= ore); *ouil* (= ouille); *our* (= oure); *ul* (= ule); *um* (= ome, dans pallium); *ur* (= ure); *us* (= usse, dans Sirius); *ut* (= ute, dans rut).

Les sons indiqués en comparaison ne doivent

pas toujours être pris pour des équivalents phonétiquement exacts ; mais *tout* et *bone* ne diffèrent pas plus de ton et de valeur que *flamme* et *femme*, par exemple, et peuvent former deux rimes, ou du moins deux assonances très agréables. La prononciation de Paris identifie absolument *pensé* et *pensée* ; des dialectes, et le normand d'abord, appuient un peu plus sur le féminin que sur le masculin. On peut tenir compte de cela, surtout lorsque l'on sait que la tendance générale de Paris est de donner une longueur égale à toutes les syllabes d'un mot, ce qui n'est pas favorable à la musicalité de la langue. L'accent « traînard » des faubourgs est le signe de cette tendance; il n'est pas indispensable de la favoriser. L'illusion du sexe des mots fera aussi qu'on n'accouplera pas volontiers un masculin en *é* ou *i* avec un féminin ou *ée* ou *ie* ; mais c'est affaire de tact, plutôt que de science. Dès qu'il est bien admis que le vers s'adresse à l'oreille, mille nuances surgissent à l'attention, dont on ne se souciait pas aux temps de la rime pour l'œil. D'une peinture à la chinoise, la poésie est devenue une musique. Ses règles ont changé dans la mesure où ce qui est applicable à la musique ne l'est pas à la peinture. Musique, cela permet l'allitération, vieux procédé qui se peut rajeunir ; cela permet aussi l'as-

sonance, vieux système aussi, mais que l'on peut adapter aux exigences de notre oreille. Il en est de délicates qui accepteraient plus volontiers *lame — arme* que *infâme — gamme*. La langue française possède environ seize voyelles et quarante-deux nuances de voyelles, qui n'ont comme truchement graphique que cinq signes différents et six combinaisons de signes : on voit l'écart entre la richesse parlée et la pauvreté écrite. La grammaire dénombre dix-sept consonnes; il y en a vingt-deux, mais dont plusieurs sont représentées dans l'écriture par des groupes variés (huit pour le son *k*). Il faut donc, lorsqu'on veut écrire musicalement, n'interroger que son oreille et se défier de ses yeux.

La fausseté des poétiques, par exemple du monstrueux *Petit traité de poésie française*, de Théodore de Banville, est née de la fausseté des grammaires, fruit de leur ignorance en phonétique. Mais après les traités de Darmesteter, de Nyrop, après le *Dictionnaire général* (1), il n'est plus permis d'ignorer les éléments de la philologie française. Ces livres, et d'autres, sont sous la main du passant. Il n'y a nul mérite à les connaître et à les avoir pris pour point de départ de recherches particulières. Le

(1) Où le § 351 de l'*Introduction*, sur l'*e* muet ou féminin, est de M. L. Sudre.

ridicule, ce serait d'écrire sur la versification française sans avoir lu les écrits de ceux qui élucidèrent la philologie romane et exposèrent l'histoire de la langue française.

Mais, dans le tâtonnement même qui a précédé la période scientifique, des esprits lucides avaient très bien constaté l'inexistence de l'*e* féminin, au moins dans les finales. Théodore de Bèze s'exprime ainsi : « Galli *e* femineum propter imbecillam et vix sonoram vocem appellant. » Les poètes de la Pléiade, Desportes encore, suppriment volontiers l'*e* à la fin des mots. Ils écrivent *Proté*, *labyrinth'*, *chólériq'* ; or Desportes, scandalisant Malherbe, va jusqu'à ceci (qui doit représenter la prononciation de la fin du XVI[e] siècle) :

> De ces amants légers dont les amours sont faintes,
> Finissans aussi tost qu'*elle'* ont commencement.

L'*s* tombait en même temps que la muette à laquelle on l'avait joint. La prononciation familière d'aujourd'hui supprime à la fois l'*l* et l'*e*, mais garde l'*s* : *èz-ont;* le masculin est *iz-ont.*

En 1685, Mourgues indique que les mots tels que *homme*, *utile*, *rare*, se prononcent *hom*, *util*, *rar*. Beaucoup plus tard (1735), un grammairien ingénieux et sagace fit une observation analogue, no-

tant l'identité des finales dans *David* et *avide*, *bal* et *balle*, *sommeil* et *sommeille*, *mortel* et *mortelle*, *caduc* et *caduque*, *froc* et *croque*. M. Nyrop, à qui j'emprunte plusieurs de ces exemples, croit (1) qu'aujourd'hui il n'y a plus en français que des oxytons, c'est-à-dire que tous les mots sont accentués sur la dernière syllabe, c'est-à-dire que les finales en *e* ne constituent pas une syllabe, que cette voyelle est un signe d'écriture ne correspondant à rien dans la parole, une illusion graphique. L'*e* féminin intérieur n'a pas une vie mieux constatée. L'orthographe le garde ou le supprime arbitrairement en des mots analogues. Conservé dans *bourrelet*, *carrefour*, *laideron*, *pelouse*, il est tombé dans les mots qui s'écrivaient autrefois *belouse*, *chauderon*, *larrecin*, *beluter*, *berouette*, *praierie*, *voierie*. Il ne se prononce pas davantage dans les mots où il figure que dans ceux dont il est absent. Pour durer, l'*e* féminin intercalaire doit, comme l'*i* bref, se transformer en *é*. Ainsi *desir*, *querir*, *guerir*, *peril* sont devenus *désir*, *quérir*, *guérir*, *péril*. La Comédie-Française a gardé la tradition de *dsir;* des dialectes, pour *quérir*, disent *cri*. Il y a dans du Bartas un très curieux distique

(1) *Grammaire historique de la langue française*, tome Ier. Copenhague, 1899, in-8.

qui montre très bien que l'*e* muet, au XVIe siècle, n'avait plus qu'une valeur conventionnelle :

> Et les doux rossignols avoyent la voix divine
> D'Orphée, d'Amphion, d'Arion et de Line (1).

L'avis des grammairiens et des historiens de la langue, depuis Bèze jusqu'à Darmesteter, depuis d'Olivet jusqu'à Nyrop, confirme donc le sentiment personnel d'un observateur qui ne serait pas grammairien et qui de l'histoire ne connaîtrait que les présentes années. Prenez, dit d'Olivet, un aveugle-né et soumettez-lui les finales de *fleur vermeille*, *jour vermeil*. Aujourd'hui que l'on enseigne l'orthographe même aux aveugles, qui pourraient être nos arbitres phonétiques, cela ne suffirait pas. Prenons un homme en des conditions telles que son œil n'a pu contaminer son oreille; soumettons des mots français à un Anglais, des mots anglais à un Français; ou mieux encore des mots français et des mots anglais à un Allemand, ignorant de ces deux langues, et qu'il dise qu'elle est la dernière lettre dans *pain* et dans *pène*, dans *sweet* et *suite*, dans *beam* et *abîme*, dans *ram* et *rame*, dans *soul* et *saule*. Mais s'il y en français un *e* final ayant

(1) *Deuxième Semaine. Premier jour : Eden.* Edition de Genève, 1632.

valeur de voyelle, il y en a donc un aussi en anglais? S'il n'y en a pas et si l'*e* final anglais est une illusion, que l'on nous dise au moins en quoi diffère la prononciation des consonnes ultimes dans *pure* et *pure*, *more* et *pore, bore* et *bore*, *come* et *homme*, *dare* et *père*. Les Anglais ne se sont jamais vantés de posséder un *e* muet; c'est un cadeau que nous pourrions leur faire.

Mais en quelle langue ne trouverait-on pas d'*e* muets ou telles voyelles muettes? Le latin, sur la fin de l'empire, en était plein, si bien que, les grammairiens faisant défaut, elles sont tombées, tout doucement. *Anima* devient *anm'e* — *âme*; *femina* devient *fem'ne* — *femme*; *upupa* devient *up'pe* — *huppe*; *navigare* devient *nav'gar'* — *nagier* — *nager*; et quotidiennement par le même mécanisme des mots même récents s'allègent et se contractent.

Il y a des lettres muettes dans toutes les langues romanes : l'*e* final de l'italien *signore*, par exemple. L'*o* féminin est très souvent muet en provençal et en catalan; il s'élide, exactement comme notre *e*.

L'*e* muet, il y en eut en grec ancien, au moins dans certains dialectes. Le chyprien différenciait par un signe le ν final vibrant du ν final nasal. Au grec Πτόλιν, Ἰδάλιον, βασιλεῦς, correspondaient les

formes chypriennes *potoline*, *etalione*, *basileuse* (*s* dur).

En arménien, la lettre que l'on transcrit par *ĕ* correspond exactement à notre *e* muet. Elle est d'ailleurs rare, étant omise la plupart du temps. Tandis qu'elle se prononce *eu* au commencement des mots, comme dans *ĕz*, préfixe de l'accusatif (persan *az*), *ĕzhac* (*panem*), elle est presque nulle dans *Vormĕzti* (prononcez *Vorm'zti*), Ormuz, ou dans *nĕma* (illi) qui se dit *n'ma*. Elle a disparu de *Zruan*, qui est normalement *zeruan*, χρονος.

Les mêmes observations se feraient en albanais où la lettre écrite ε ou œ, en transcription, possède à peu près les divers sons de notre *e* muet, y compris le son nul. Dans βελέζερ, le premier ε est nul, le second très bref. Ce mot se transcrit lettre à lettre en latin et en anglais : *f'rater*, *b'rother*. Le pluriel donne une concordance encore plus curieuse, surtout en anglais :

B ε λ έ ζ ε ρ ι τ ε
F . r a t . r e s .
B . r e t h e r e n . (3[e] *e* nul)

L'ε final de βούκε (pain) répond exactement à l'*a* final muet de *bucca* et à l'*e* final muet de *bouche*.

En somme, une voyelle se prononce ou ne se pro-

nonce pas; si elle ne se prononce pas, si elle est muette, elle n'existe pas. Il faut être mort ou vivant.

De la non-existence d'un *e* féminin en français il ne faudrait pas conclure au droit pour les poètes d'accumuler dans un même vers, sans discernement, les finales sonores, qu'un *e* y soit ou non figuré. Une finale sonore et très vibrante est nécessairement longue, car il faut la lier par un prolongement de son à la syllabe initiale suivante. Ces deux demi-vers : *la fleur que j'aimais* et : *la femme que j'aimais* se rangent tous les deux sous le nombre six et on les lui accordera instinctivement si, comme il a été expliqué déjà, le ton du poème est en Six ou en Douze. Mais, comme il appartient à la parole de précipiter ou de ralentir l'émission des sons, de les rendre lourds ou légers, lents ou brefs, on reconnaîtra encore instinctivement six syllabes, dans les mêmes conditions de ton, à ce demi-vers ainsi modifié : *la douce fleur que j'aimais* — *la douce femme que j'aimais*. Entre ses deux groupes de sons *la douceur de l'amour* et : *la douce heure de l'amour*, où est l'habile qui établira une différence phonétique? Le maniement des finales vibrantes demande un sens musical exquis, beaucoup d'oreille et de fermer les yeux. Chante, écrivait Victor Hugo à un mauvais poète aveugle :

Chante, Homère a chanté ; chante, Milton chantait.

Les poètes français, s'ils ne veulent pas continuer à être victimes du désaccord entre la parole et l'écriture, qu'ils fassent les aveugles, qu'ils oublient les chimères de l'orthographe et qu'ils n'écrivent rien sans consulter l'oracle, — l'oreille.

Avril 1902.



QUESTIONS D'ART

L'ART ET LE PEUPLE

Y a-t-il deux sortes d'arts, un art régulier, normal, accessible à tous, et un art exceptionnel, irrégulier, destinés à ne récréer qu'une élite?

Deux arts : M. Pica le croit et aussi M. de Roberto (1); plus patients que Tolstoï, qui, dans un livre terrible, n'en admet qu'un seul, — celui qui est intelligible au peuple.

L'une et l'autre opinion me semblent identiques au fond, c'est-à-dire fausses, car je crois que l'art est, par essence, absolument inintelligible au peuple. Qu'il s'agisse de Racine ou de Mallarmé, de Raphaël ou de Claude Monet, le peuple ne peut comprendre, artistiquement, ni un poème ni un tableau, parce que le peuple n'est pas désintéressé et que l'art, c'est le désintéressement. Pour le peuple, tout est dans le sujet du poème et du tableau; pour « l'intellectuel », tout est dans la manière

(1) Ecrit à propos d'un livre de Vittorio Pica, *Letteratura d'eccezione*, et d'un article de M. de Roberto *Flegrea*, 5 mars 1899).

dont le sujet est traité. Le peuple s'arrête devant l'*Heureuse famille* de Greuze (ou quelque niaiserie de cet ordre); mais celui qui aime la peinture désire que les Greuze soient retournés contre le mur parce qu'ils gènent son œil amusé à une cruche ou à un chaudron de Chardin. Tous ceux qui se promènent dans les Musées ont pu faire de telles observations: jamais un visiteur de hasard ne prononça un mot qui trahisse une sensation d'art; ce qui chatouille ce brave homme ou cette jeune fille, c'est l'anecdote, c'est ce geste maternel ou amoureux, cette belle robe, ce beau cri de bravoure que profère dans la fumée l'homme à panache; dans les poèmes, c'est l'anecdote encore et le sentiment : la poésie qui n'est pas lyrique, qui conte des histoires, est la seule qui ait jamais été populaire en aucun pays.

Il est donc bien indifférent, relativement au peuple, que telle œuvre d'art soit obscure ou lumineuse, puisqu'il ne la jugera jamais comme œuvre d'art, mais seulement comme œuvre dramatique, comme œuvre représentative d'une action. Il comprend l'acte exprimé ou ne le comprend pas; s'il le comprend il l'accueille ou le rejette pour des raisons qui n'ont rien à voir avec l'art, puisque l'art, indifférent aux actes, ne s'intéresse qu'à la manière dont l'acte est simulé. Des cochons à l'auge peuvent faire

une œuvre d'art bien supérieure (ceci est, je pense incontestable) à tel cadre où fleurissent les fleurs les plus fraîches ; ne mettez pas à même de choisir entre les deux toiles un homme sans éducation : si vous croyez, comme Tolstoï, à l'infaillibilité artistique du peuple, cela pourra vous donner des déceptions.

Il faut donc laisser le peuple de côté ; le peuple n'est pas fait pour l'art, ni l'art pour le peuple. Le peuple ne goûte pas l'exception, et, je le maintiens, l'art est une perpétuelle exception.

C'est sur ce mot *exception* que M. de Roberto a entamé sa querelle. D'accord avec M. Pica, il est persuadé que vraiment Verlaine est plus *d'exception* que Victor Hugo ; et son critérium semble être ceci : que Victor Hugo plaît à un plus grand nombre de lecteurs que Verlaine. Victor Hugo, et M. de Roberto allègue des polémiques déjà vieilles de quelques années, aurait été, par des poètes et des critiques récents, relégué parmi les écrivains bons pour réjouir les masses, tandis que Verlaine était accueilli comme le miroir des âmes d'élite et le diapason des sensibilités les plus neuves. Sans doute, mais cela prouve seulement que chaque génération se choisit un poète ; la nôtre aima Verlaien, mecom celle de M. Coppée aimait Victor Hugo, mais

elle n'aima pas Verlaine parce qu'il était plus *d'exception* que Victor Hugo, elle l'aima, au contraire, parce qu'il était plus près de son cœur et de son intelligence, parce qu'il était, pour elle, plus clair, plus familier, plus éloquent. On donne aux poètes récents aux écrivains innovateurs des noms génériques qu'il ne faut jamais prendre à la lettre. Ainsi l'expression ridicule *Décadents*, l'expression obscure *Symbolistes* ont dérouté pendant bien des années des lecteurs pourtant attentifs et curieux ; ils crurent que Verlaine était vraiment pareil à quelque affranchi de la Rome impériale aussi débauché de mœurs que de langage, amusé à corrompre et à torturer la belle langue que lui avaient léguée les sévères romantiques; son éditeur, borné dans un commerce obscur, propageait sottement ce préjugé que les œuvres de Verlaine étaient « des curiosités littéraires » et il les vendait quasiment au poids de l'or, — et des Américains croyaient acheter des cartes transparentes d'art! La mort et deux années ont changé la manière de voir même des Américains, et Verlaine est aujourd'hui dans le monde entier, — je parle du Verlaine expurgé de quelques excès — représentatif d'un moment et d'une nuance de la poésie française. Poète d'exception cependant, il le fut; il le fut comme Hugo

car tout génie original est d'abord ignoré ou contesté par la foule de ses contemporains, en même temps qu'il est adoré dans un cénacle qui, peu à peu, devient l'Eglise universelle. Nul, en pays démocratique, n'entre de plain-pied dans la gloire et plus ce pays est cultivé, plus l'instruction moyenne y est répandue, plus la trouée est dure à tailler dans la muraille de l'indifférence.

Sans doute Verlaine est loin d'avoir atteint le degré de gloire où est parvenu Victor Hugo ; il est même probable que son nom ne grandira plus et qu'il restera parmi les demi-dieux, comme Vigny, comme Baudelaire, et c'est en ce sens que M. Pica pourrait maintenir son terme « littérature d'exception » ; mais à condition de ne plus lui donner qu'un sens tout extérieur, un sens hiérarchique, si je puis dire. Verlaine serait classé parmi ces génies malheureux qui n'ont su plaire que trop tard quand presque tous les sourires étaient déjà distribués. Si, au lieu de *Sagesse* (et cela pouvait arriver), Verlaine avait écrit, sous la même inspiration ingénue, quelque « Année terrible », il dormirait au Panthéon, on ne lui aurait pas marchandé un coin de gazon pour son buste, il ne figurerait pas dans la *Letteratura d'eccezione*, — et pourtant cela serait le même Verlaine !

Jusqu'au delà de 1845, Victor Hugo fut soumis par toute la critique « sérieuse » au régime que nous vîmes infligé pendant vingt ans à Verlaine, à Villiers de l'Isle-Adam et à Mallarmé, qui sont les trois d'une trinité. Victor Hugo paraissait — et était véritablement exceptionnel à donner le frisson aux bourgeois libéraux, fanatiques de Béranger et encore émus au souvenir de Parny. Quel scandale à voir cette cathédrale gothique qui croissait comme un champignon monstrueux, écrasant de son ombre, de ses cloches et de ses pierres les humbles colonnades doriques ! Et quelles luttes pour protéger le monstre contre les fureurs de la tragédie ! Nous n'avons pas défendu avec assez d'énergie nos monstres, et c'est pour cela que, écornés par les pierres, ils paraissent encore des monstres, alors que la foule devrait les regarder comme des dieux et venir les prier, aux jours de détresse.

Le dieu, en effet, est d'abord un monstre. L'accoutumance le divinise. Les timides lettrés s'habituent à tout, même au génie, même à l'exception. Il est remarquable qu'en ses romans, destinés en apparence au peuple, Victor Hugo ne fit jamais au peuple aucune concession. Ses derniers vers représentent bien plus que les premiers tout ce que sa fécondité verbale avait de magnifique et d'excep-

tionnel. Une personnalité forte accentue, avec les années, ses caractères particuliers; mais, tandis qu'elle devient de plus en plus différente, les hommes la voient de plus en plus conforme : cela est dû au travail immense d'imitation qui s'œuvre autour de tout génie avéré. Lorsque cinquante poètes, dont quelques-uns avaient du mérite, eurent « fait du Victor Hugo », le monstre se trouva adouci et comme aplani : le peuple des lecteurs passa sans peur la main sur son dos devenu comme du marbre. Nous avons vu de même Verlaine popularisé par l'imitation et, phénomène qui n'est même plus surprenant, puisqu'il est connu et nécessaire, des poètes verlainiens fêtés et vantés au moment même que Verlaine était encore raillé et rejeté parmi les « décadents ». C'est une erreur et une naïveté de dire comme M. de Roberto, à propos de Verlaine, de Mallarmé et de quelques autres : « Si l'opinion publique s'est modifiée à l'égard de ces écrivains, il faut aussi noter qu'eux-mêmes ont fait le premier pas, en modifiant leur esthétique, en atténuant leur singularité. » Et il continue : « Il n'y a pas une médiocre distance entre le Mallarmé impassible, parnassien et décadent de la première manière, et le Mallarmé des derniers jours qui travaillait à un drame, lequel était destiné — à qui? A tous.

L'impassible de jadis disait à Théodore de Wyzewa : « La meilleure joie étant la compréhension du monde, cette joie doit être donnée à tous. Le Poète doit restituer aux hommes cette félicité qu'il leur a empruntée. L'œuvre d'art sera donc un drame, et tel que tous puissent le recréer; c'est-à-dire suggéré par le Poète et non directement exprimé par son génie particulier. » Voilà ce que M. de Roberto prend pour le programme d'un drame populaire. Il faut bien peu connaître Mallarmé pour ne pas y voir, au contraire, le programme d'un drame ésotérique, tout en allusions à la vie, où les idées seraient *suggérées* et non *exprimées*. C'est bien la pure doctrine de Mallarmé, celle d'après laquelle il a écrit ses sonnets les plus délicieusement obscurs. De cette œuvre à laquelle Mallarmé travaillait depuis plusieurs années, on n'a malheureusement rien trouvé que des vers épars (à peine), des mots jetés sur des pages. Aurait-elle jamais été écrite? On n'en sait rien, mais il est certain que, réalisée, elle eût assez mal répondu aux désirs de Tolstoï. Jamais, sans doute, Mallarmé ne fut absolument conscient de son obscurité; il destinait à tous, non seulement ce drame rêvé, mais ses poèmes et d'abord ses chroniques et ses conférences si difficiles pourtant à goûter pleinement. C'é-

tait l'illusion de cet homme trop intelligent de croire que les hommes étaient à la hauteur de son oreille : comme il comprenait la moindre nuance d'idée suggérée par un mot, il supposait tout esprit de bonne volonté capable du même effort intellectuel. Il s'est souvent trompé, mais là où il voulut bien user de la syntaxe commune, abandonner son système d'allusions et d'abréviation, Mallarmé n'est plus *d'exception* que par le génie : il est le poète de la grâce et de la limpidité matinale ; les idées ordinaires retrouvent par lui une fraîcheur qu'on ne croyait plus possible ; il renouvelle tout ce qu'il touche, — don comme de fée : *Hérodiade* est peut-être le poème le plus pur, le plus transparent de la langue française.

Comme Verlaine, comme d'autres, Mallarmé attendit longtemps une lueur de gloire, mais avec beaucoup de patience, semble-t-il. Il savait bien que pas plus aujourd'hui que du temps de Racine, ce n'est le peuple qui fait les durables réputations. Je suppose que, dans l'état actuel de l'Europe, un livre de littérature véritable, d'art sincère, ne peut pas conquérir un public beaucoup plus étendu qu'au XVIIe siècle. De Théophile de Viau, qui fut le poète le plus aimé de 1620 à 1680, on vendait à peu près une édition nouvelle tous les ans ; à ce taux-là un poète de nos

jours serait qualifié de « populaire ». Ni Verlaine, ni Mallarmé n'ont eu pareille fortune. Il faut en conclure : ou que M. Pica a raison et qu'ils furent des poètes d'exception, destinés à faire la joie d'un petit nombre de malades intellectuels; ou que le « public lettré », de plus en plus gâté par les journaux et la mauvaise littérature, n'a plus le goût assez sensible pour différencier le faux art d'avec l'art ingénu. C'est cette dernière conclusion que je désire adopter. Il me serait vraiment trop difficile de considérer, avec M. de Roberto, Verlaine et Mallarmé comme des « curiosités esthétiques » qu'il est parfaitement permis de ne pas admirer, « sans mériter pour cela d'être confondu avec le vulgaire ». Le vulgaire, en effet, c'est, par excellence, tous ceux qui n'aiment ni Mallarmé, ni Verlaine, ni Villiers, ni Laforgue, — ni quelques autres qui ne sont pas encore descendus parmi les ombres.

Juillet 1899.

SUR L'ART NOUVEAU (1)

Il n'y a pas très longtemps que l'art appelé tantôt industriel, tantôt décoratif, n'est plus méprisé. On ouvrait les musées aux pièces anciennes; on fermait les salons aux pièces nouvelles. Un vase d'étain était bon à mettre sous nos yeux, ciselé au seizième siècle, mais non d'hiér. Depuis le machinisme, on s'était habitué à considérer comme irrévocablement mort l'art familier, celui qui ennoblit les objets usuels, les étoffes et les verres à boire, le collier de la femme et le vase où expire

Une rose dans les ténèbres.

Il fut un temps que Mallarmé n'eût écrit peut-être ni ce vers ni ceux qui le précèdent et le régissent :

Surgi de la croupe et du bond
D'une verrerie éphémère

(1) A propos d'un livre de M. Roger Marx, *la Décoration et les industries d'art à l'Exposition de 1901*. Paris, Delagrave, gr. in-4°. Cf. du même auteur : *la Décoration et l'art industriel à l'Exposition de 1889*. Paris, Quantin, in-4°.

Sans fleurir la veillée amère
Le col ignoré s'interrompt.

Il n'eût pas eu, — sylphe de ce froid plafond! — pour fixer la forme imprévue d'un songe, la vue dans l'ombre d'un vase dont le col monte pour figurer le rêve d'une chimère accroupie : car on mettait les fleurs les plus belles ou les plus douces dans des pots décorés, « genre anglais », par les sauvages de quelque Birmingham et empreints de cette laideur bête et cossue chère aux Anglo-Saxons. De tristes dessinateurs, bien dénommés « industriels », fournissaient les usines de modèles aussitôt « déposés », soit qu'ils fussent le fruit d'une imagination modeste, soit des copies. On vit défiler tous les styles. Ils défilent encore, et l'on ira jusqu'au Louis-Philippe et au Second Empire. Alors, consacré par le trucage, l'art délicat et ingénieux d'aujourd'hui prendra peut-être sa place dans le roulement des séries. A moins qu'après l'Empire premier on ne remonte d'un coup à l'un des Louis, ou au gothique ou à l'antique. En ce moment il y a un goût pour l'antique en littérature, qui nous indique peut-être le point du cycle des trucages où le serpent va se remordre la queue.

La beauté grecque elle-même est fâcheuse quand elle est admirée de trop près. L'admiration passion-

née tend à réaliser, c'est-à-dire à copier ; et c'est ainsi que l'érudition artistique et les musées corrompent le goût ingénu d'une race. Copier, c'est si tentant pour la paresse, c'est une forme si reposante de l'activité ! Le dix-neuvième siècle ne fit que cela, en art décoratif ; il est à souhaiter que celui-ci ne prenne pas pour devise, après quelques essais laborieux, le mot final de *Bouvard et Pécuchet* : « Et ils se remirent à copier. » Aujourd'hui encore, malheureusement, bien des personnes, honnêtes et sensées, croient qu'un fauteuil « genre Louis XV » est plus *d'art* qu'une simple chaise de paille, et on les détrompera difficilement. Il y a en de lointaines provinces des chaisiers capables de façonner une chaise de paille que l'on qualifierait peut-être d'art naïf. La copie n'est jamais de l'art, même rusé. La copie d'une belle chose est toujours une laide chose. C'est, en admiration d'un acte d'énergie, un acte de lâcheté.

Il semble que nous soyons, à cette heure, revenus non à une période, mais à l'aurore d'une période nouvelle d'énergie. On s'est lassé de copier. On a tenté de créer. Parmi les gestes gauches, il y en a d'harmonieux.

La gaucherie, est-ce cela qui a détourné plus d'un amateur de suivre les essais de rénovation de l'art

familier? Non, mais plutôt la prétention de quelques marchands et le poncif immédiat de quelques faux artistes. Le *modern style* — l'anglais des imbéciles n'est pas toujours aussi transparent — manqua de se discréditer par cette formule d'une anglomanie naïve. On vit des gantières et des mastroquets se commander des boutiques *modern style*. La vulgarisation avait été trop rapide, les architectes contaminés trop vite Un croisillon de fenêtre courbé en forme de dos de vague émut leurs clients et les taverniers, cependant que la lithographie coloriée émettait ce type de femme dont les cheveux bombent et se déroulent comme rubans sous le riflard du menuisier. Cela, c'était *l'art copeau*. Il faut dédaigner tous ces petits ridicules et tâcher de trouver ce qu'il y a d'important sous la surface des manifestations hâtives.

M. Roger Marx, en son livre sur la dernière exposition, passe en revue toutes les manifestations de l'art décoratif, et non pas seulement de l'art nouveau ou à tendances nouvelles. Mais son travail, enrichi d'images belles et logiques, est un meilleur guide que tel ouvrage systématique où manque justement le point de comparaison. Il fut d'ailleurs un des premiers à comprendre la valeur de certaines tentatives et le premier à essayer de

les faire comprendre. Déjà, il y a dix ans, il notait tous les efforts de non-imitation rencontrés à l'Exposition, les potiches de Chapelet, les argenteries de Falize, aussi bien que le nouvel arc en fer de l'architecte Formigé et les multiples talents de Gallé, menuisier, potier, verrier. Il avait dès alors et il a gardé ce besoin qu'éprouvent les véritables esprits critiques de s'expliquer ce qui est nouveau et d'en chercher la raison. A ce propos, il cite cette phrase de Renan : « L'esprit de l'homme n'est jamais absurde à plaisir, et chaque fois que les productions de la conscience apparaissent dépourvues de raison, c'est qu'on ne les a pas su comprendre. » Le principe n'est pas mauvais, encore que trop absolu. Le mot conscience est mis là pour faire le départ entre les esprits sensés et les déments; mais la frontière qui les sépare n'est pas une ligne droite. Ensuite, en art, s'il s'agit de comprendre, il s'agit surtout de sentir. L'art est ce qui donne une sensation de beau et de nouveau à la fois, de beau inédit : on peut ne pas bien comprendre et cependant être ému. « Absurde à plaisir », voilà le mot important de la phrase : il n'est guère d'artiste ou d'écrivain de ce temps, pour peu qu'il eût d'originalité, qui n'ait subi vingt fois la grande injure des imbéciles et des insensibles; fumiste, disent-ils en leur langue

comme en la sienne, Renan : absurde à plaisir. Ne disons donc cela — j'y songe devant une image du livre — ni de la Porte monumentale que nous traiterons alors de mystérieuse, ni du Pavillon bleu (encore qu'il est bien tentant de n'y voir qu'une baleine qui, ayant mis ses côtes par-dessus son lard, se dresserait sur les nageoires pour faire la belle), ni de plusieurs autres phénomènes architecturaux. Aucun, sans doute, n'était « absurde à plaisir » ; il n'en était pas moins fort difficile de les comprendre ou de les sentir. Cette partie du livre de M. Roger Marx est indulgente.

C'est dans le bibelot, dans la pièce manuelle, le meuble, l'étoffe, qu'il faut chercher les tentatives les plus curieuses et les plus heureuses, domaine d'ailleurs indéterminé et charmant, celui où l'art, devenu familier, peut se goûter plus intimement.

L'art décoratif semble évoluer aujourd'hui selon deux tendances qui se complètent : 1° renouvellement des motifs par la non-stylisation ; 2° renouvellement des ensembles par la dyssymétrie. C'est le naturalisme ou l'impressionnisme.

Les plus anciens témoignages du sens artistique chez l'homme sont nécessairement naturalistes. Tels les dessins trouvés dans une grotte de l'époque magdaléenne. Ce que nous appelons l'art primitif

est au contraire un art d'extrême civilisation, puisqu'il est à la fois stylisé et symétrique. Le passage de la symétrie et de la stylisation à l'imitation directe de la nature se voit nettement dans l'œuvre de Raphaël, qui apparaît tel que le premier naturaliste. Le style remplace alors la stylisation et la symétrie brisée, l'antique symétrique équilibrée. De Raphaël à l'impressionnisme, il n'y a qu'une succession logique de dégradations. La seule réaction importante contre la dyssymétrie en peinture est de date récente; ses initiateurs furent Chassériau, Gustave Moreau, et surtout Puvis de Chavannes qui, tout en répudiant la dyssymétrie de Raphaël, gardait ses principes généraux de style. Plus tard Gauguin chercha à allier la symétrie à l'impressionnisme. La sculpture a suivi à peu près la même évolution, tout en restant plus fidèle à la symétrie. Le grand haut-relief de Bartholomé est du Puvis de Chavannes sculpté.

En art décoratif, en art familier, la symétrie et la stylisation ont régné, à peu près sans lacunes, jusqu'à nos jours. L'idée, que l'on croit bourgeoise, du « pendant » est celle même qui a dirigé la conception de la frise du Parthénon aussi bien que des plus hideuses garnitures de cheminée. Elle est contemporaine des plus anciennes manifestations de

l'art civilisé. Les tendances nouvelles de la décoration doivent donc, à l'heure actuelle, et on pourrait l'affirmer, même en toute ignorance des faits, reposer sur : 1° la dyssymétrie; 2° la non-stylisation. Mais on doit ajouter aussitôt que ces tendances ne sauraient être que transitoires; elles se résoudront, si l'art doit se rénover vraiment : 1° en une nouvelle conception de la symétrie; 2° en une nouvelle stylisation. Car il n'y a pas d'art naturaliste, encore qu'il puisse y avoir des génies naturalistes, comme Claude Monet. En littérature aussi, la réaction naturaliste ne fut qu'un acheminement vers une littérature symétrique et stylisée (que le hasard a fait assez justement appeler symboliste); et en poésie le vers libre ne peut que mourir ou se résoudre en un nouveau vers symétrique et stylisé.

La principale valeur de l'art décoratif d'aujourd'hui, c'est la richesse des motifs qu'il utilise. Il s'est incorporé une vaste matière nouvelle; il s'est annexé la nature entière. Provisoirement, animaux fleurs, feuillages, figures humaines, il nous les offre tout crus. Dans sa hâte amoureuse de toute la nature, il choisit à peine. Quant à ses tentatives de stylisation provisoires, elles sont rares, et rarement heureuses; c'est qu'il y faut peut-être la collaboration des générations et des siècles. Toute forme

d'ailleurs ne se prête pas à la simplification symbolique. La violette et le mimosa, par exemple, l'une par la confusion de ses découpures, l'autre par sa forme rudimentaire, offrent bien moins de ressources que l'églantine ou la pâquerette. D'autres fleurs semblent rebelles à cause de l'extrême richesse de leurs pétales : ainsi la rose. Cependant l'art héraldique avait trouvé au XVIe siècle, par la gravure sur bois, une rose stylisée qui se lit clairement et cependant n'est pas une rose.

Voici deux lustres chargés d'ampoules: ici des violettes, là des fuchsias. La stylisation est gauche. Pour la violette, il a fallu agrandir démesurément la fleur naturelle, et cela est louche; pour le fuchsia, cela donne de lourds pendants d'oreille. Ce pot orfévré s'orne de pavots trop réels; mais comment styliser le pavot ? Un calice, fort ingénieux, est formé d'une tige de lys, les feuilles de la hampe s'ouvrant pour recevoir la coupe; sur le pied en bouclier les radicelles, le chevelu du bulbe, s'épandent; collés à la coupe des boutons fermés et, non des fleurs, de longues anthères chargées de pollen. Le morceau est beau et significatif; il est dû à M. Lelièvre. Exposé par un fabricant d'articles religieux, il montre que l'art nouveau a pénétré jusque dans les sacristies, jusque sur l'autel. De telles

orfèvreries remplaceront heureusement l'éternel calice XIIIe siècle, pur et froid, ou XIIe, riche de ses cabochons. Mais la stylisation du lys est vraiment trop rudimentaire ; la tige, avec le relief si caractéristique de l'attache des feuilles tombées, ce chevelu trop vivant, ces feuilles trop naturelles, tout cela donne une impression de plante métallisée. Nous sommes là devant un modèle magnifique qui ne demande qu'à devenir de l'art ; c'est une question de géométrie. En art, la géométrie intervient pour arrêter et symétriser les exubérances de la vie.

C'est la feuille, plutôt que la fleur trop violente (la fleur n'est qu'une feuille folle d'amour), qui enrichira de stylisations nouvelles le nouvel art décoratif. La feuille apparaît souvent toute stylisée par la géométrie de la nature. Étant plate (sauf le type houx), on n'a pas besoin de la déformer par projection pour l'appliquer sur un plan. Il n'y a pas deux feuilles rigoureusement pareilles, mais les différences sont en deçà d'une forme fixe toujours reconnaissables au premier coup d'œil. Sans doute le feuillage du hêtre et celui du charme sont identiques pour des yeux même habiles, et on ne distingue pas sans un peu d'expérience les feuilles de l'érable, du sycomore et du platane : elles diffèrent cependant par les dentelures, par les angles

plus ou moins ouverts de leurs pointes. Que de beaux feuillages nous avons, et comment les a-t-on négligés si longtemps pour l'acanthe qui vaut à peine la feuille de l'artichaut aux profondes découpures! Il n'en est pas de laid d'abord ; même la douce feuille du tilleul, un peu ronde, mais relevée par une petite pointe, même la feuille du peuplier lisse et froide, même les feuilles de l'aulne, de l'orme, du hêtre, du bouleau ont une forme. Mais d'autres sont admirables : le chêne, le frêne, le gui, le noyer, l'érable, la vigne, le lierre. Et il faut aller jusqu'à l'herbe, aux graminées, aux trèfles, aux phaséoles et admirer le style délicieux de la bette, de la molène, du pain-à-coucou, de l'éclaire, du pas-de-lion, de la renoncule, de la houlque, de la flouve, des plus humbles, du pissenlit, du persil et du plantain ! C'est dans les bois, les prairies et les potagers qu'il faut tenir les écoles d'art décoratif.

Tout en considérant la période actuelle comme une transition et la stylisation des motifs comme le but nécessaire des nouvelles tendances, on ne peut méconnaître la sensation de fraîcheur, de joie, de vie saine que l'on éprouve devant certaines petites compositions décoratives : ainsi ces peignes de Lalique dont le fronton sourit de tubéreuses, ou de marguerites, ou d'un bouquet de fleurs de cerisier.

Cet orfèvre, même sur un champ aussi restreint que le dos d'un peigne de chignon, a su tirer parti d'un motif fort différent, le corps de la femme. N'est-il pas amusant que cet entrelacs de jambes, de bras, cette tête qui se penche vers des hanches, spectacle réprouvé dans la vie, deviennent le thème d'un ornement que porteront, heureuses, de chastes personnes peut-être! L'art n'a pas encore perdu en France toutes ses vieilles libertés et il est encore permis, ce que les nations protestantes répriment sévèrement, comme un retour au paganisme, de mêler à l'ingénuité des fleurs et des feuillages la nudité idéale de l'homme et de la femme. Le corps féminin est un motif particulier à l'art décoratif français.

En somme, il y a dans une branche spéciale de l'art, dans l'art du décor, de la mode, de la maison, de la femme, un renouveau évident, mais qui n'en est encore qu'à sa première étape. La journée qui aura des lendemains plus riches est délicieuse dans la grâce de la lumière rajeunie. Des artistes, des poètes, après un long hiver, découvrent la nature, un beau matin, et ils veulent cueillir toutes les fleurs, casser des rameaux à tous les arbres. Ils s'habitueront à leur joie, et leurs sensations, devenues purement esthétiques, se transfor-

meront en un art riche et sobre, harmonieux et hardi. Les mêmes bourgeons se finissent les uns en fleurs, les autres en feuilles; les fleurs durent quelques matinées; les feuilles, toute une saison.

Telles sont les méditations dont j'ai trouvé le motif dans le beau livre de M. Roger Marx.

Février 1902.

LA LANGUE FRANÇAISE
ET LES GRAMMAIRIENS

LA LANGUE FRANÇAISE
ET
LES GRAMMAIRIENS

Le *Journal officiel* du 1er août 1900 publia un décret ministériel assez singulier et dont les prétentions un peu incohérentes ont surpris le public lettré, et froissé l'Académie française. Il s'agit d'une réforme partielle de l'orthographe; non de l'orthographe interne et fondamentale des mots, mais principalement des modifications de genre et de nombre que subissent les mots pour se conformer aux règles traditionnelles de l'accord. Il s'agit aussi des mots composés, dont on change l'aspect, dont on rend plus intime l'union ; et aussi de certains artifices commodes, de certains usages qu'il est plus facile de suivre que d'oublier.

Si tout n'est pas mauvais ni absurde dans ce décret, œuvre réelle du Conseil supérieur de l'Instruction publique, s'il contient même des articles

très acceptables, il faut cependant convenir qu'en son ensemble il manque de logique et de clarté. C'est l'œuvre d'un grammairien ; ce n'est pas l'œuvre d'un philologue. Le rédacteur, qui connaît Noël et Chapsal, ignore, et ce que c'est qu'une langue en général, et ce qu'est, en particulier, la langue française. Aussi bien ne s'agit-il pas de science, mais de pédagogie. On a voulu faciliter à des intelligences moyennes l'acquisition de la langue française; il semble aussi qu'on ait songé aux étrangers et aux « protégés », aux petits Allemands et aux petits Kabyles. Cela est gentil et courtois. Avant d'aller plus loin, on fera bien de songer que, s'il est bon de plaire à autrui, il est meilleur encore de ne pas se nuire à soi-même.

Dorénavant, les élèves des lycées, des collèges, des écoles de l'Etat pourront, sans que cela leur nuise, faire certaines fautes d'orthographe. Rien de mieux; mais pourquoi certaines fautes seulement ? L'orthographe d'une langue ne devrait ni s'enseigner, ni s'apprendre spécialement; on l'acquiert par l'usage, par la lecture, par l'écriture. En somme, tous ceux qui ont besoin de savoir l'orthographe la savent; à ceux qui ne la savent pas, elle est inutile. Le décret serait inattaquable s'il contenait en substance cette unique déclaration : « Les fautes

d'orthographe ne seront comptées, relativement à l'âge du candidat et au genre d'instruction qu'il reçoit, que dans la mesure où elles sont le signe d'une intelligence médiocre, d'une inattention fâcheuse, d'une infériorité générale. » Il aurait suffi de rédiger cette proposition en style administratif, pour qu'une grande question fût résolue. Car, songez à tout le temps perdu par de pauvres enfants à se mettre dans la tête des règles et des exceptions qui ne leur seront jamais d'aucun usage! Songez à des créatures auxquelles on enseignerait longuement la cuisine et tous ses secrets et qui seraient destinées à vivre de lard et de pot-au-feu! Hormis les gens qui touchent aux lettres et dont le métier est d'écrire et de rédiger, en quoi cela peut-il être utile de connaître le rapport que l'usage a fixé en un son et un signe phonétique? A rien. L'orthographe des grandes dames des siècles passés ferait frémir une institutrice primaire, et telle cuisinière d'aujourd'hui, et ce cocher qui vomit des injures. Elles eurent de l'esprit tout de même, et une culture supérieure, et un sens de la langue française et de son génie que leur envieraient les meilleurs écrivains de cette année. George Sand faisait des fautes d'orthographe, et Lamartine aussi, et d'autres. Mais ni l'une de ces femmes d'esprit ni aucune femme ni aucun homme

de bonne compagnie, né et élevé en pays de vraie langue française, n'eût jamais dit autrefois, comme le conseille maintenant l'Aréopage des professeurs : « *Instruites* par l'expérience, les vieilles gens sont *soupçonneuses.* » Il y a là une inconnaissance de l'usage, une insensibilité de l'oreille qui surprennent ; on sent le pauvre homme qui n'a pas vécu et qui tient du livre toute sa science. C'est le même pauvre homme qui fait dire à ses élèves *dompeter* pour *dompter*, et pour qui 1900 se lit dix-*neufe* cent ! Il sait l'orthographe et ne sait pas le français.

Cependant examinons avec quelque détail le décret qui, à cette heure, anime les conversations universitaires. Cela sera long, et peut-être pas assez, car ce qui touche à la langue française ne laisse personne indifférent.

I

On pourra écrire : *Témoin* ou *témoins les victoires qu'il a remportées ;* et : *Je vous prends tous à témoin* ou *à témoins ;* et encore : *Des habits de*

femme ou *de femmes ; — Ils ont ôté leur chapeau* ou *leurs chapeaux ; — Des confitures de groseille* ou *de groseilles*.

C'est insignifiant. Ce qui surprend, c'est qu'il y ait des manuels où l'on insiste sur de telles puérilités. N'y a-t-il pas un grammairien qui déclare qu'on doit dire *de groseilles*, quand les groseilles restent entières (où a-t-il vu cela, le grammairien ?), et *de groseille*, quand elles sont devenues méconnaissables (c'est assez l'ordinaire) ?

Pour le mot *témoin*, on pourrait faire remarquer que ce mot, qui représente le latin *testimonium*, ne s'appliquant plus qu'à des personnes ou à des objets personnifiés, doit évidemment s'accorder en nombre comme tout autre substantif. Les hommes de loi disent encore : *en témoin*, pour *en témoignage ;* mais c'est archaïque. A la vérité, *prendre à témoin* est une locution, c'est-à-dire un organisme indépendant ; mais il ne faut pas avoir la superstition des locutions. Elles encombrent la langue ; elles tendent à la figer. Il n'est pas mauvais de désarticuler les locutions, quand leur construction s'y prête, et de rendre au circulus vital des éléments qui se desséchaient.

II

Le décret note douze mots qui sont des deux genres ou d'un genre différent au singulier et au pluriel. Ce sont : *Aigle*, *amour*, *orgue*, *délice*, *automne*, *enfant*, *gens*, *hymne*, *œuvre*, *orge*, *Pâques*, *période*.

La plupart de ces anomalies sont absurdes. Cependant, il serait difficile de tolérer : *les Aigles romains*. Le genre vrai de *aigle* est le féminin, puisque le latin est *aquila;* mais le genre d'usage semble bien être le masculin.

Pourquoi *amour* et *orgue* sont-ils féminins au pluriel ? Les mots latin en *orem* étaient tous masculins, ils sont devenus tous féminins en gallo-romain. *Amour* était donc féminin jadis aussi bien qu'*amours*. Mais sous l'influence du latin classique, le mot, au cours du dix-septième siècle, reprit son genre ancien ; les grammairiens crurent concilier l'usage et l'étymologie en concédant le féminin au pluriel *amours*. La même remarque s'applique à *orgue*, à *aigle*, à *hymne*, à *œuvre*, à *orge*, avec des variantes ou des renversements. Il est bon de laisser

là un peu d'indécision et de laisser faire l'usage. Moins on entrave l'usage, mieux la langue se porte. Pourquoi encore les deux genres de *période?* Malgré l'étymologie, que le féminin lui suffise et qu'i s'en accommode, comme *hymne*, comme *œuvre*, comme *orge*.

Sur *délice*, *délices*, il y a une hésitation, parce que ce sont en réalité deux mots différents; l'un représente *delicium*, et l'autre *delicia*. Le plus ancien est le masculin singulier *délice;* on peut sans faute lui attribuer un pluriel masculin. Mais pourquoi la circulaire dit-elle que *délice* est d'un usage rare? Quel délice!

Au dix-septième siècle, quand on imagina de masculiniser *œuvre*, on croyait que le mot était dérivé du latin *opus*. Nullement. *Œuvre* est exactement le pluriel de *opus*, *opera;* et ce pluriel en *a*, et nombre d'autres, fut traité comme un féminin singulier. De là *œuvre*, *orge* (*hordea*), *joie* (*gaudia*), etc. Si, dans quelques expressions, dit la circulaire, le mot *œuvre* est employé au masculin, cet usage est fondé sur une différence de sens bien subtile. » Cet usage est fondé sur l'arbitraire. Il est absurde; mais il est. Rien ne fait prévoir que l'on dise jamais : *la grande œuvre* de l'alchimie, ou, en parlant de maçonnerie, *la grosse œuvre*. On ne

comprendrait plus. Comprendrait-on : l'*œuvre complète de Rembrandt?* Peut-être.

III

Voici un paragraphe acceptable et qu'il n'y a qu'à citer : « La plus grande obscurité régnant dans les règles et les exceptions enseignées dans les grammaires, on tolérera, dans (1) tous les cas, que les noms propres, précédés de l'article pluriel, prennent la marque de pluriel : *les Corneilles*, comme *les Gracques* ; — *des Virgiles* (exemplaires), comme *des Virgiles* (édition).

« Il en sera de même pour les noms propres de personnes : Ex. : *des Meissoniers*.

« *Pluriel des noms empruntés à d'autres langues.* — Lorsque ces mots sont tout à fait entrés dans la langue française, on tolérera que le pluriel soit formé suivant la règle générale : Ex. : *des exéats*, comme *des deficits.* »

Dans dans dans. Tout le décret est *dans* ce style : indigence d'idées, indigence de syntaxe, indigence de vocabulaire.

Tout ce qui tend à « nationaliser » un mot exotique est bon; *les exéats* seront donc les bienvenus et s'ajouteront aux *dominos*, aux *dilettantes*, aux *bravos*, aux *Touaregs*, etc. On sait, à propos de ce dernier mot, que des savants innocents nous voudraient imposer, sous prétexte de linguistique africaine : *un Targui, des Touareg*. Ce sont les frères de ceux qui crient *brava* à une femme et *bravo* à un homme, au théâtre. Pédantisme de cabinet, pédantisme de salon.

IV

Le chapitre des noms composés est assez faible, quoiqu'il comporte certaines innovations heureuses. Le but du rédacteur semble surtout la suppression du trait d'union (-) et le soudage en un seul mot des deux éléments du mot complexe. C'est une simplification, mais qui peut avoir ses inconvénients. D'ailleurs, il faut tenir compte de la nature de chacune des parties du nom composé.

V

Noms composés d'un verbe suivi d'un substantif. — On relève ces anomalies dans le Dictionnaire de l'Académie : *portefaix* et *porte-clefs*, *passerose* et *passe-velours*, *tirelaine* et *tire-liard*. Déjà en 1867, Firmin Didot proposait l'union en un seul de tous ces mots ; rien de plus raisonnable, et il ne faudrait même pas reculer devant *portenseigne*, *portépée*, — que l'on trouve d'ailleurs ainsi écrits dès 1659. En beaucoup de ces mots, d'ailleurs, le sens de l'un des éléments et parfois de tous les deux a disparu devant un sens nouveau. Que signifie maintenant (1) *croque* dans *croque-mort* ? A quoi bon décomposer *fessematthieu* ?

(1) Le verbe *croquer* a eu le sens de faire disparaître.

VI

Mots composés d'un substantif suivi d'un adjectif. — Il y en a très peu. Le type est *coffre-fort*, que Firmin Didot proposait, comme la circulaire, d'écrire *coffrefort*. On dira de même *bouillonblanc*, *culblanc*.

Mots composés d'un adjectif suivi d'un substantif. — Ils sont plus nombreux. On peut les souder, sans oublier *grandmère* et tous ces mots où une apostrophe absurde figurait l'ignorance des anciens grammairiens. On dira *blancseing*, *rougegorge*, — mais dira-t-on aussi bien *petitoie?* Cela serait peut-être hardi. Il est vrai qu'en un ou deux mots ce mot n'est plus qu'une curiosité. La circulaire réclame, au pluriel, une exception pour *gentilshommes*. Cela est sage ; mais on peut faire remarquer que la tendance populaire va vers le pluriel régulier; les enfants disent *des bonhommes*.

VII

Noms composés de deux adjectifs. — La circulaire ne conseille que la suppression du trait d'union. On pouvait aller plus loin. Pourquoi pas *des sourdmuets, une sourdmuette* ? Cette formation est d'ailleurs rare. A joindre au mot cité, je ne vois guère que *douce-amère* et *verte-longue* (nom d'une poire), si peu usités, si peu connus même qu'il est inutile de s'en occuper. Quant à *faux-fuyant*, ce n'est pas un mot composé, mais un mot décomposé. La forme normale serait *forfuyant*, d'après l'ancien français *forfuiance*, et le verbe logiquement supposé *forfuir*. Quand on voit, et ils sont par centaines en français et dans toutes les langues, des mots aussi absurbes que *faux-fuyant*, on considère l'orthographe avec un certain scepticisme. Cependant, continuons à être de notre temps, c'est-à-dire à regarder les choses avec un sérieux démocratique.

VIII

Noms composés de deux substantifs. — La circulaire ajoute : « construits en apposition. » Tous les mots composés de deux substantifs sont à cette heure construits en apposition. Il y a deux ou trois exceptions apparentes ; dans *hôtel-Dieu*, *sang dragon*, le mot *Dieu* est en réalité une sorte de génitif et il faut comprendre : *hôtel de Dieu*, *sang de dragon*. C'est une des rares traces de l'ancien français restées dans le français moderne. On retrouve la même abréviation dans les *Quatre fils Aymon*, lesquels étaient les fils d'Aymon. Laissons donc intacte cette curiosité. Pour tous les autres mots composés de cet ordre, il y a apposition et les deux éléments gagneront à être réunis : *timbreposte*, *cheflieu*, *choufleur*.

Bain-marie et *terre-plein* sont cités parmi les mots composés d'un substantif et d'un adjectif « dont l'un est, en réalité, le complément de l'autre ». Le rédacteur est bien affirmatif. *Terre-plein* n'est rien de plus qu'un mot italien francisé, *terrapieno*, substantif verbal de *terrapienare*, remplir de

terre ; il faut sans hésiter l'écrire *terreplein*. Quant à *bain-marie*, sur lequel le *Dictionnaire général* garde un silence prudent, je ne sais qu'en penser. Tel ouvrage d'alchimie, comme *le Ciel des Philosophes*, donne « la manière de faire le feu au *baing marin* » ; on lit, dans tel autre, *la Chrysopée*, de Jean Aurelle :

> Et ce les baings de Marie on appelle.

Si Jean Aurelle a raison, *bain-Marie* serait une formation analogue à *hôtel-Dieu*.

Le même dictionnaire, qui est pourtant une merveille de science, est également muet sur *gomme-gutte*. Ce mot singulier est la transcription du latin *gummi gutta* ; de *gutte*, pris pour le nom d'une gomme particulière, on a fait *guttier*, nom d'arbre ; et cela est très logique, quoique le point de départ soit une erreur, *gutta* n'ayant jamais eu d'autre sens, même en latin d'officine, que *goutte* ou *larme*. *Gomme-gutte* fera très bien en un seul mot.

La circulaire termine ce paragraphe par une remarque qui en dit long sur la sottise des manuels : « Il est inutile de s'occuper, dans l'enseignement élémentaire et dans les exercices du pluriel, du mot *trou-madame*, désignant un jeu inusité aujourd'hui. » Ainsi il y a des instituteurs (et des institu-

trices) « pour pousser des colles » aux enfants sur de telles questions ! Ce n'est plus de l'extravagance, mais de l'hystérie. Il y a dans l'Université une hystérie de l'orthographe.

IX

Noms composés d'un adjectif numéral plural et d'un substantif ou d'un adjectif. — La circulaire donne comme exemple *trois-mâts* et *trois-quarts*, courte liste qu'il lui aurait été difficile d'allonger beaucoup. Avec *trois-ponts*, *quatre-temps*, elle aurait été complète. *Trois-quarts* n'a pas attendu pour s'unir en un seul corps l'autorisation officielle; l'union a même été si intime qu'il est résulté le mot *trocart*. Mais, dans *trois-quarts*, *quarts* était une corruption pour *carres*, cet instrument de chirurgie étant à trois pans ou *carres*, c'est-à-dire muni d'une lame triangulaire. Trois-quarts, avec ou sans trait-d'union, ne désigne plus, tout en le désignant mal, qu'un *coupé* un peu plus grand que les ordinaires *carrosses coupés*.

Il y a deux mots qui ne rentrent dans aucune des catégories de la circulaire et qu'on peut citer ici puisqu'ils commencent par un nom de nombre : *Sept-en-gueule*, nom pittoresque d'une petite poire, et *quatre-en-chiffre*, piège à oiseaux. Ecrira-t-on *septengueule* et *quatrenchiffre?*

X

Noms composés de deux substantifs unis par une particule, etc. — Ici la réforme est fort timide. On se borne à écrire *pot au feu*, *tête à tête*, *pied d'alouette*, *chef d'œuvre*, etc., en supprimant le trait d'union. Nous aurions aimé cependant à voir *potaufeu* — et *potaufeux*, — *pasdelion*, *gueuledeloup*, *têtatête*, etc., etc., car il y a beaucoup de noms ainsi formés. Le parti que prend la circulaire est le plus mauvais, s'il n'est pas le plus ridicule. Le seul moyen que me donne l'écriture, pour différencier *le pied d'un veau* et la plante appelée *pied-de-veau* est précisément le trait d'union. La parole s'accompagne du geste, souvent de la chose elle-même ; on peut s'interrompre pour expliquer,

pour rectifier. L'écriture doit remédier, par des signes évidents, à sa froideur et à sa rigidité. Quant au mot *chef-d'œuvre*, il n'a de sens que comme locution. Qu'est-ce que *des chefs d'œuvre?* Le peuple primaire prononcera comme il prononce *des chefs de bataillon*, et on doutera s'il s'agit des œuvres importantes du génie humain ou de chefs de chantier.

XI

Noms composés d'éléments variés, empruntés à des substantifs, à des verbes, à des adjectifs, à des adverbes, à des mots étrangers. — Ce paragraphe englobe toutes sortes de formes que le rédacteur a été impuissant à différencier. Sa connaissance superficielle de la langue se trouble d'abord devant *fier-à-bras*. Le malheureux prend cela pour un nom composé. *Fierabras* était un géant sarrasin que ses exploits, contés par nos vieux poèmes, ont rendu célèbre. Le *Dictionnaire général* croit que ce nom n'est que la transcription,

d'ailleurs fautive, du latin *fera bracchia*, littéralement *fière brasse*. En tout cas, écrit en trois mots, fier-à-bras est un des monstres produits par l'étymologie populaire. Ils sont plus curieux que respectables. On peut écrire *fièrabras* et même, au besoin, se souvenir qu'il s'agit d'un personnage et non d'un mot composé.

La circulaire, à côté de *fier-à-bras*, range *pique-nique*. Si c'est là un mot composé, de quoi est-il composé? On n'en sait rien, surtout pour le second terme, *nique*. Ménage, en son *Dictionnaire*, écrit *piquenique*. Les Anglais, en nous empruntant ce mot singulier, en ont fait *picnic*. Le trait d'union est assurément inutile.

J'en admets la suppression, encore très volontiers, dans : *soi-disant*, *en-tête*, *plus-value*, *vice-roi*, *ex-voto*; mais on l'acceptera difficilement en des mots à composition variable comme *gallo-romain*, *franco-allemand*, *russo-serbe*, etc. Ces produits instables d'une vue historique, d'un événement politique, doivent demeurer tels que leurs éléments soient immédiatement perceptibles.

Quant à l'idée décrire un *tédéum*, des *tédéums*, elles est un peu hardie. Il faudrait au moins, à l'appui d'une telle innovation, pouvoir invoquer l'exemple de quelques bons auteurs. Sans doute,

ainsi arrangé, *Te Deum* serait un peu francisé, mais très peu et très mal. Il est d'ailleurs difficile d'oublier que ces deux mots sont latins, et qu'à leur suite vient un cantique d'action de grâces qui a une fonction liturgique.

Chassé-croisé devrait figurer en un autre paragraphe, car il est en réalité composé d'un substantif et d'un adjectif. Mais est-ce vraiment un mot composé? Peut-on, sans barbarie, écrire des *chassécroisés* ? La circulaire manque vraiment de critique. Les nuances lui échappent. J'ai peur de lire un de ces jours *petipain*, *feuildepapier* ou *cochedfiacre*.

Comme il faut bien s'égayer un peu, le rédacteur, à la fin de ce chapitre obscur, signale aux rires des institutrices le mot *sot-l'y-laisse*, « si étrangement formé ». Presque tous les mots de la langue française paraîtraient étrangement formés, si on les jugeait d'après la logique moyenne. Quoi de plus étrange que *j'aimerai*, qui représente *je aimer ai*, *j'ai à aimer ? Sot l'y laisse* est identique à l'ancien français *follilaisse* (fol l'y laisse), et les deux expressions désignent également la partie d'un animal qui, quoique dédaignée pour son aspect ou sa position, est assez savoureuse. On lit dans *la Chasse de Gaston Phebus :* « Puis levera le collier

que aucune appellent *follilaisse ;* c'est une char qui est demeurée entre la hampe et les épaules, et vient tout entour par dessus l'os du long de la hampe sus le jargel. » Il s'agit du cerf. Ce mot s'est corrompu en *folilet* et même en *follet*, formes que l'on trouve dans les anciens traités de vénerie. L'ancien français avait plusieurs autres mots de cette sorte : *folsifie* (fol s'y fie), *folsibee* ou *folibee* (fol y bée), *folsiprend* (fol s'y prend). Philippe de Reims, pour faire l'éloge de son héroïne, *Blonde d'Oxford*, nous dit qu'elle n'est pas pareille à ces femmes légères et mobiles comme e vent, dont le vrai nom est *Faussifie* :

> Blonde tele estre ne volt mie.

Le *folibee*, c'est le sot déçu dans ses projets. Dans *Baudoin de Sebourg*, une jeune fille dit à un galant qu'elle nargue :

> Sire, dist la pucelle, nom avez *foxibee*,
> Venus estez trop tost, li heure et ja passee.

Une des suivantes d'Anfélise, dans *Fouque de Candie*, a nom *Folsiprend*, mais c'est elle qui est prise et laissée par le chevalier Guichard. Il lui avait demandé son amour et elle le lui avait donné :

> Voit *Folsiprend*, a sa main l'acena,

Ele li vint et l'enfant l'embrassa;
S'amor li quist, et elle li dona.

La composition de ces mots n'a rien d'extraordinaire. Ce sont des morceaux de proverbes, des locutions érigées en noms plaisants ou satiriques. On trouve *fol s'y fie* sous la forme *Folx-est-qui-s'i-fie* dans un manuscrit des *Fables d'Ysopes* (1).

XII

Le chapitre concernant l'article ne fait guère que sanctionner plusieurs usages nouveaux, peut-être fautifs, mais qu'il serait téméraire de vouloir contrarier. Il y a de bons écrivains auxquels on n'a jamais pu apprendre qu'il ne faut pas dire *le Darte*, comme on dit *le Corrège ;* mettra-t-on cette nuance dans la tête des candidats aux plus humbles diplômes? Tout le monde, d'ailleurs, dit *le Guide*, et *Guide* tout court ne serait pas compris. Après

(1) La question est complètement traitée dans les *Modern languages Notes* de M. G.-D. Keidel; Baltimore, 1895.

tout, *le Dante* cela ne montre qu'un certain degré d'ignorance.

Autre emploi de l'article. N'y aura-t-il pas toujours une nuance entre *de bonne viande* et de la *bonne viande?* Il me semble que l'article particularise; c'est d'ailleurs son devoir.

Doit-on dire *les arbres* le *plus* ou les *plus exposés à la tempête?* La tendance à la simplification pousse la langue à dopter *les plus*, comme si le mot déterminé était un adjectif : *les plus exposés*, comme *les plus beaux*.

XIII

C'est sans doute après avoir lu : « Dans la locution se *faire fort de*, on tolérera l'accord de l'adjectif : se faire *fort*, *forts*, *forte*, *fortes*, » que Mme Hubertine Auclert adressa aux journaux un billet ainsi conçu :

« La féminisation des mots de notre langue importe plus au *féminisme* que la réforme de l'orthographe.

« Actuellement, pour exprimer les qualités que quelques droits conquis donnent à la femme, il n'y a pas de mots. On ne sait si l'on doit dire : *une témoin*, *une électeure* ou *une électrice* consulaire, *une avocat* ou *une avocate*.

« L'absence du féminin dans le dictionnaire a pour résultat l'absence, dans le Code, des droits féminins.

« Voudriez-vous, monsieur et cher confrère, m'aider à déterminer une élite d'hommes et de femmes à constituer une assemblée qui féminiserait la langue française ? »

Rien de plus intéressant que l'expression spontanée d'un sentiment fougueux, mais la question que soulève cette dame relève plutôt de la critique que du sentiment. Il y a des circonstances où il vaut mieux consulter le dictionnaire que son cœur. Qui ne sait, en dehors des femmes féministes, qu'*électrice* figure dans la langue depuis des siècles et sous la caution même de Saint-Simon? Qui n'a entendu parler de *l'électrice* de Brandebourg? *Avocate* est d'un français encore plus authentique, c'est-à-dire plus ancien, et il y a bien longtemps que l'on appela pour la première fois la sainte Vierge « *l'avocate* des pécheurs ». Quant à *une témoin*, non, c'est impossible. Mais le sexe du mot a-t-il cette rigueur?

Les *sentinelles* ne sont-elles pas des hommes? Je veux bien que des femmes soient *médecins;* voudraient-elles, par hasard, être *médecines?* Les mots qui n'ont pas de féminin, c'est que leur féminisation était inutile. Quand il en sera besoin, les féminins se formeront tout seuls, sans qu'il soit besoin de réunir « une élite d'hommes et de femmes ». Et d'ailleurs les élites, cela ne forme trop souvent, au total, qu'un cerveau assez insignifiant. L'instinct a sur la langue plus de droits que l'intelligence.

Cependant la circulaire, enferrée dans la plus déplorable logique, affirme sans rire qu'il est sage de permettre de dire : une *demie heure*, et aussi, sans doute, une *demie sœur*, une *demie mondaine*, une *demie vierge*. Cela sera singulier, sans être bien utile.

Feu et *nu* ont, comme *demi*, la prétention d'être invariables en certains cas. On ne sait pourquoi. C'est leur habitude. *Feu*, *feue* est un adjectif pareil à tous les autres; son sens étymologique est donné par la forme latine *fatutum*, « qui a accompli sa destinée, *fatum* ». La connaissance de l'étymologie donne une vie nouvelle à certains mots français, obscurs, effacés, comme les figures des vieilles monnaies. Tout le fatalisme païen revit dans ce mot *feu*, maintenant presque hors de l'usage,

mais qui pourrait revivre, si l'on savait tout ce qu'il contient. Balzac écrit encore : « *Feue* ma bonne amie, madame des Loges... » La règle de l'invariabilité est donc récente, car Balzac se flattait de ne le céder à personne comme puriste, et pas même à Chapelain.

Nu-tête, *nu-jambes*, *nu-pieds*, sont de véritables locutions, car on ne saurait dire *nu-cou*, *nu-épaules*, *nu-gorge*. Elles se construisent d'ailleurs avec le verbe être et non avec le verbe avoir; il faudrait donc, pour ne pas être tout à fait barbare, écrire : « Elle était nue-jambes. » La formule : « Elle était nues jambes » ne se peut ni comprendre, ni analyser. Qu'il est donc difficile de toucher à une langue aussi délicate que le français, aussi sensible, aussi fière !

Que *nouveau-née*, *courtvêtue* s'écrivent avec ou sans trait d'union, en un seul mot ou en deux, cela n'a aucune importance; mais est-il possible de lire sans chagrin : « *Approuvée* l'écriture ci-dessus ? » Ici, *approuvé* est l'abrégé de « j'ai approuvé », comme « ci-joint les pièces annoncées » représente : « j'ai ici joint les pièces... » Mais on écrit avec raison, par exemple : « Je vous envoie, ci-jointes, les pièces... » La circulaire néglige toutes ces nuances; il s'agit de gagner du temps, et de se

15.

souvenir que le temps est de l'argent. Il serait si simple de n'enseigner la grammaire qu'à ceux qui sont destinés à la pouvoir comprendre ou à la devoir pratiquer! Pour suivre la tendance démocratique, pour enseigner tout à tous, il faudra nécessairement réduire la science, toutes les sciences, à quelques formules faciles et puériles.

On ne sait pourquoi la circulaire informe les professeurs qu'ils doivent laisser les enfants écrire: « Une lettre franche de port. » L'expression est bien archaïque. Nous avons les timbres-poste et l'on dit qu'une lettre est « affranchie », il me semble. Mais les grammairiens se copient tous les uns les autres, et le rédacteur a transcrit sans réflexion un exemple qui était bon, il y a quelque soixante ans.

XIV

Si l'on accepte, et il est bon, ce principe qu'une règle grammaticale ne doit être que la sanction de

l'usage, du bel « usage », on admettra que la tolérance des infractions doive être très grande lorsque la règle est quotidiennement violée par l'usage même. Je ne vois donc pas qu'il y ait à protester contre ceci :

« *Avoir l'air.* — On permettra d'écrire indifféremment : *elle a l'air doux* ou *douce*, *spirituel* ou *spirituelle.* »

J'avoue que j'ai personnellement un penchant pour la féminisation des adjectifs, chaque fois que la tradition ou l'usage le permettent. « *Elle a l'air doux*, » cela me semble une faute prétentieuse; « *elle a l'air joli*, » une absurdité pédantesque. *Avoir l'air* doit s'identifier pour la construction avec *paraître* ou *sembler.* « Cette proposition, dit Voltaire, n'a pas l'air *sérieuse.* » Cependant, comment mettre au féminin le mot *gai* dans cette phrase de Jean-Jacques Rousseau, citée également par le *Dictionnaire général :* « La tuile a l'air plus propre et plus gai que le chaume? » Les deux manières de dire ont peut-être leurs applications particulières. Toujours la nuance !

XV

Le paragraphe sur le pluriel de *vingt* et de *cent* n'aurait pas grand intérêt si la tolérance d'écrire *quatre-vingts-un hommes* ne devait pas entraîner un changement dans la prononciation. On dit *quatre-vingts-z-hommes ;* qui sait si on ne dira pas *quatre-vingt-z-un hommes ?* Tout se tient dans une langue qui est presque aussi lue qu'elle est parlée. Il faudra que les maîtres, au lieu d'enseigner deux orthographes aux mots *vingt* et *cent,* enseignent deux prononciations. Le gain est fort médiocre ; il est même dangereux, car la prononciation a une autre importance générale que l'orthographe. Qu'un monsieur écrive à son ami : « J'irai vous voir en mil *neufe* cent cinq », cela m'est fort indifférent et à la société ; mais s'il profère tout haut son barbarisme, il me gêne, il me froisse, il me contamine, il peut devenir la source d'un vice universel d'élocution. Les méridionaux, pour qui on est à Paris trop indulgent, nous ont fait déjà bien du mal avec leur manie de prononcer les consonnes finales que

le vrai français tient pour muettes. Il est temps de réagir contre ce sans-gène ; mais pour avoir le droit d'être sévère, il ne faut pas introduire dans la grammaire des prétextes à une prononciation arbitraire.

Quoi qu'en pense la circulaire, *mil* et *mille* sont deux mots différents ; du moins le second est-il le pluriel du premier. L'un représente le latin *mille*, et l'autre *millia*. On doit donc dire : l'an *mil* et l'an *deux mille*. Dans cent ans, si la langue française n'a pas été réduite à un parler négroïde, *mille* entrera légitimement dans l'écriture des dates courantes. Ayons un peu de patience. C'est encore là un des vénérables vestiges de l'ancien français et qu'il faut garder, ainsi qu'on garde les vieilles pierres. Pourquoi ne pas expliquer ces nuances, pourquoi ne pas joindre aux grammaires modernes quelques vieux textes ? N'y a-t-il pas du plaisir à se plier logiquement à une règle que l'on comprend bien ? On donnerait, par exemple, pour *mil*, ces vers de *la Chanson de Roland* (c'est Roland qui parle) :

Quand jo serai en la bataille grant,
Et jo ferrai e *mil* cops (coups) et set cenz,
De Durendal verrez l'acier sanglent.

Un peu plus loin, on trouverait *mille*, sous sa plus ancienne forme, *milie* :

Itéls vint (vingt) *milie* en mist a une part.

Comme deux mots de même sens et presque de même prononciation ne peuvent coexister dans une langue, *mil* a cédé la place à *mille* pour l'usage commun. Faut-il le déloger du petit coin où il se garde intact?

XVI

Voici quelque chose d'un peu plus fort que tout ce que nous avons vu :

« On tolérera la réunion des particules *ci* et *là* avec le pronom qui les précède, sans exiger qu'on distingue *qu'est ceci*, *qu'est cela*, de *qu'est-ce ci*, *qu'est-ce là*. On tolérera la suppression du trait d'union dans ces constructions. »

Par quelle aberration peut-on s'imaginer que *qu'est ceci* est identique à *qu'est-ce ci?* Dans la seconde formule, *ci* n'est pas, comme le croit le rédacteur, mis pour *ceci;* c'est un abrégé de *ici*. Donc :

Qu'est ceci = qu'est-ce que c'est que ceci, que cet objet?

Qu'est-ce ci = qu'y a-t-il, que se passe-t-il ici?

Ces locutions sont d'ailleurs difficiles à bien prononcer et peu usitées. Mais ce n'est pas une raison pour les massacrer. Il s'agit moins de savoir s'en servir à propos que de les comprendre, rencontrées dans une lecture.

Quant à cette remarque : « Après un substantif ou un pronom au pluriel, on tolérera l'accord de *même* au pluriel : *les dieux mêmes,* » il m'est impossible d'en comprendre l'opportunité. Cette prétendue licence représente l'usage constant des auteurs classiques. Le *Dictionnaire général* en donne, sans commentaire, plusieurs exemples : *Ces murs mêmes* (Racine), *Ces chaires mêmes* (Massillon), etc. Mais peut-être que les derniers fabricants de grammaires ont érigé en règle telle licence de Racine :

> Vous la fille d'un juif! Hé quoi! tout ce que j'aime!
> Cette Esther, l'innocence et la sagesse *même !*

sans songer que Racine avait dit dans *Mithridate :*

> Jusqu'ici la fortune et la victoire *mêmes*
> Cachaient mes cheveux blancs sous trente diadèmes.

S'il y a une faute, ici ou là, peu importe. On

la pardonnerait plus volontiers à Racine que l'éternelle rime *aime-même* dont il abuse, par pauvreté verbale, tout le long de ses tragédies. On la trouve plus de dix fois dans *Bérénice*. Cette facilité enchanta Voltaire qui répète cette misère jusqu'à vingt fois dans *Adélaïde* et ses variantes. Il est vrai que Victor Hugo n'est guère plus riche, même dans *Hernani*, où les *je t'aime-toi-même* reviennent en fastidieux échos. C'est sans doute une nécessité de sa méthode de versification, mais il est amusant de voir les romantiques abuser des faiblesses qu'ils reprochaient à leurs aînés.

XVII

Je ne sais pourquoi les féministes ont mal accueilli la circulaire sur l'orthographe, car il semble, au contraire, qu'elle se soit *faite forte* de leur plaire. Les femmes pourraient dire, si l'opinion acquiesçait à ces réformes : *Nous en sommes toutes heureuses*, pour *Nous en sommes tout heureuses ;* et *Je suis toute à vous*, pour *tout à vous*, etc. Mais l'opinion, et même celle des femmes, sera rebelle, très probablement.

Car il ne s'agit pas de nuances ici, mais de couleurs crues. La circulaire, comme un mécanicien atteint de daltonisme, confond le vert et le rouge. La catastrophe est le ridicule. S'imaginer que *tout heureuses*, c'est à-dire « très heureuses », est identique à *toutes heureuses*, c'est-à-dire « nous toutes, sommes heureuses », cela va loin. Mais quelle femme, hors du rôle d'amante, écrira à un homme, si elle a quelque délicatesse et quelque sens de la langue : « Je suis *toute* à vous ? » Autant dire : « Prenez-moi, » ou « Je vous appartiens ». On n'a pas relevé dans les journaux le *toutes heureuses* et le *toute à vous*. Il y avait pourtant de quoi rire.

Ce n'est pas qu'on ne trouve dans les bons auteurs des exemples de l'accord. Racine a écrit : *toute interdite* et même :

Tes yeux ne sont-ils pas *tous* pleins de sa grandeur ?

Il est vrai aussi qu'on marque l'accord quand l'adjectif commence par une consonne ou une *h* aspirée : *toutes seules*, *toute contente*, et que cet usage a force de loi. Mais l'usage contraire de ne pas marquer l'accord devant l'*h* muette ou la voyelle initiale n'est pas moins rigoureux ; nos yeux y sont habitués, et nos oreilles. Ces distinctions s'apprennent en vivant, en parlant, en lisant.

Il y a un *tout* qui est un adverbe. C'est celui que Molière emploie dans ce tour elliptique : « Nos pères, *tout* grossiers... » Ce n'est pas une circulaire ministérielle qui le supprimera. Même dans l'exemple tiré plus haut de Racine, même dans le « des choses *toutes* opposées », de la Bruyère, *tous* et *toutes* sont encore des adverbes, quoiqu'on les ait pliés à l'accord, par syllepse. Mais, car les mots changent très facilement de fonction, je n'insisterai pas sur l'importance de la métamorphose de *tout* en adverbe ; il est possible que, adjectif devant une consonne, il devienne soudain adverbe devant une voyelle, et réciproquement. Les mots se rangent comme ils peuvent dans les catégories des grammairiens ; parfois ils sont rebelles. La seule autorité donc à invoquer ici, c'est l'usage et nos habitudes sensorielles. Usage dit usure ; les nuances s'effacent de la vieille tapisserie verbale tissée par les générations ; nous n'avons pas à hâter l'heure où l'étoffe toute trouée ne laissera plus voir qu'un dessin brisé sous des couleurs confusément pâlies.

XVIII

Sur le verbe, plusieurs remarques d'accord, qui toutes se résument dans le mot fameux : « L'un et l'autre se dit ou se disent. » La circulaire confirme des tendances dont quelques-unes sont invincibles.

Les grammairiens accepteront malaisément : « Il faudrait que nous *parlions ;* » leur goût est de dire : « Il faudrait que nous *parlassions.* » Cette forme, pour régulière, devient inusitée et n'est déjà plus, en presque tous les cas, qu'une affirmation de pédantisme. On ne peut le nier : l'imparfait du subjonctif est en train de mourir. Des formes comme *aimassiez* ont peut-être été rendues ridicules par la floraison assez nouvelle des verbes péjoratifs en *asser : rimasser*, *traînasser*, — et par la confusion avec l'imparfait du présent des verbes comme *ramasser*, *embrasser*, autrefois d'un usage restreint. Le discrédit s'est jeté par assimilation logique sur les formes correspondantes des autres conjugaisons : *vinssiez*, *dormissions ;* sur les formes irrégulières et fort embarrassantes, *bouillions*, *fuis-*

sions (fuir), *pourvoyions*, *cousissions* (coudre), *moulussions* (moudre) et l'extraordinaire *nuisissions!* Quant à « Il faudrait que nous *sussions* (savoir), *reçussions* (recevoir), » n'hésitons pas à les proférer lorsque nous voulons exciter ou le rire ou la stupeur. On embaumera ces flexions, on les roulera dans les suaires de la grammaire historique, et cela sera très bien.

XIX

Voici la question de l'accord des participes. Elle est facile, elle est populaire. C'est la seule qui ait intéressé les journalistes. On a dit à ce propos que les grammairiens vantaient l'accord et les philologues le désaccord. Au scepticisme de M. Gaston Paris, qui sait qu'en linguistique le fait domine la logique, on opposait la loi grammaticale de M. Gréard; mais depuis cela, M. Bréal s'est rangé à l'avis des conservateurs; là où l'on voyait deux camps, il n'y a plus que des goûts personnels et des opinions esthétiques.

J'ai bien des motifs pour me réclamer du principe esthétique, mais j'y veux joindre un second principe, déjà invoqué au cours de ces remarques, celui qui veut qu'en matière de grammaire on interroge, pour obéir à sa voix, la tendance générale, l'usage, soit établi, soit en formation. Or, nous avons vu que la tendance actuelle est favorable aux accords. Elle conseille : « Les arbres les plus exposés, » au lieu de « *le* plus » ; elle conseille : « Elle a l'air *bonne;* » elle conseille : « Je vous envoie, *ci-jointes*, les pièces demandées. » Elle conseille même, à l'imitation de l'italien : « Des dessins et des vignettes *originales.* » Il y a là une sensibilité d'oreille qu'on ne doit pas méconnaître ; elle n'est pas logique, elle est esthétique. On nous fera donc difficilement croire que nous devons dire : « La peine que j'ai *pris ;* — la femme que j'ai *aimé.* » Sans doute l'histoire de la langue française et l'analyse des formes permettent de prouver que cet accord n'a pas toujours régné. Dans « j'ai pris la peine » et dans « la peine que j'ai pris — prise » *j'ai pris* est une forme verbale composée, mais qui peut être traitée comme une forme simple. Le latin, superposé à la phrase française, serait : *Pœna quam ego habeo prensum* (pour *prehensum*) ; mais en ce cas, et même en des siècles où la grammaire

était négligée, la tentation devait être forte de dire *prensam*. La *Vie de Saint Alexis*, vers le onzième siècle, nous donne des exemples de l'accord, même dans les cas où il n'est plus d'usage :

Ma grant honor aveie *retenude*...
(Ma fortune j'avais *conservée*.)

Sire, dist èle, com longe demorède
Ai *atendude* en la maison ton pédre.
(Seigneur, que longue demourée
J'ai *attendue* en la maison de ton père.)

Et encore (*Roman de Thèbes*) :

Troylus a sa règne *prise*...
(Troïlus a sa rène *prise*...)

Chrétien de Troye aussi accorde bonnement ses participes :

Por le venin et por l'ordure
Del serpant essuie s'espée,
Si l'a el fuerre *rebotée*...
(Il l'a au fourreau *reboutée*.)

Et :

. . . . . Il panra
La veneison qu'il a *santie*...
(*Le Chevalier au lion*.)

Je laisse aux ennemis de l'accord, aux simplificateurs obstinés, le soin de chercher dans les vieux textes des exemples contradictoires. Ils en trouve-

raient. Aussi bien s'agit-il du présent, de l'usage d'aujourd'hui. Cet usage est en contradiction avec la tolérance ministérielle.

XX

Le dernier mot de la circulaire est pour autoriser certaines confusions qui, dit-elle, « ne prouvent rien contre l'intelligence et le véritable savoir des candidats, mais qui prouvent seulement l'ignorance de quelque finesse ou de quelque subtilité grammaticale ». C'est bien de l'indulgence ou bien de l'insensibilité. Il s'agit des mots qui changent de sens, plus ou moins, en changeant de genre, tels que *couple*, *merci*, *relâche*, et de ceux qui, féminins au sens abstrait, deviennent masculins quand, au sens concret, ils s'appliquent à des hommes : *manœuvre*, *aide*, *garde*, etc.

Je crois qu'il faut distinguer. La tendance populaire donne dans tous les cas le féminin à *relâche* et à *couple;* mais la confusion est impossible entre « il est à *ma merci* » et « il m'a fait un *grand merci* ».

D'un mot originellement unique, *mercedem* (au sens de salaire), la langue française en a fait deux, qui ont chacun leur emploi. Il en est de même pour *manœuvre*, *aide*, *garde*. Nul n'a jamais proféré : « Les *grands* manœuvres, *une* aide commissaire, *une* garde de Paris. » En ces mots comme en *cornette*, *trompette*, le genre est attaché non au mot lui-même, mais à l'idée que le mot évoque. Nous avons cependant *une sentinelle*, dans tous les sens, mais cela semble dû à l'effort des grammairiens qui savaient que l'original de ce mot est l'italien *sentinella*. Divers auteurs, et même Voltaire, l'ont fait du masculin, par la même tendance qui forçait à dire : « *Le cornette* et *le trompette* du régiment. »

Dans le même ordre d'idées, on n'accueillera pas très volontiers des *cieux-de-lit* ou des *yeux-de-bœuf;* ces locutions sont trop anciennes et trop connues. De même, pourquoi conseiller la confusion entre *travail*, substantif verbal de travailler, et *travail* (latin *tripalium*), qui désigne une machine à maintenir, pour les ferrer, les chevaux récalcitrants? « Ce maréchal-ferrant a *des travails* ou a *des travaux*, » cela est assez différent, semble-t-il. Sans doute les deux mots auraient pu acquérir le même pluriel; mais ils ne l'ont pas fait. Il est un peu tard pour les y contraindre.

XXI

En voilà assez pour montrer avec quelle légèreté, quelle insouciance la Circulaire grammaticale du 31 juillet 1900 a été rédigée. À côté de tolérances que l'on ne peut blâmer, puisqu'elles ne font que suivre l'usage ou confirmer une tendance générale, elle est pleine de conseils arbitraires, d'insinuations malfaisantes.

Mais, il faut toujours en revenir là, pourquoi enseigner l'orthographe, ainsi qu'une science séparée? Il semble que voici des enfants aveugles auxquels on apprendrait à dessiner grossièrement des lignes, des hachures, voire des yeux, des bouches, des oreilles et des nez! L'accord des participes à qui est destiné à n'écrire jamais que de rares lettres de famille, d'une main gauchie par la charrue ou la pioche! Oui, et ils sauront l'orthographe de *bœuf*, ces pauvres êtres, forcés dans les serres scolaires, et qui, un rapport officiel le confesse, n'avaient jamais vu un bœuf vivant!

Qu'ils écrivent *beuf*, qu'ils écrivent des *beus*

mais qu'ils vivent, qu'ils sentent, qu'ils voient! Le même instituteur, de qui on tient l'aveu, désormais célèbre, du « Bœuf vivant », narrait que ses élèves étudiaient, outre les matières courantes, orthographe, géométrie, morale civique, l'histoire des civilisations gauloise, gallo-romaine et franque. Ils savaient que les rois fainéants se faisaient volontiers traîner par des bœufs, mais il y en avait six ou huit pour qui un bœuf était un animal aussi chimérique que le mastodonte ou l'ichthyosaure.

Certes l'apprentissage d'un métier, des exercices corporels, des jeux, des promenades à travers les choses, voilà qui serait plus utile que l'étude des difficultés orthographiques d'une langue complexe, toute en nuances et en exceptions. Mais il ne faudrait pas que le pouvoir de l'état intervînt et se mît à enseigner, non plus la vraie langue française, mais un jargon simplifié, arrangé à l'usage du peuple. Pourquoi, d'ailleurs, enseigner à des Français la langue française? Ces règles, que les enfants arrivent si difficilement à comprendre quand on les leur présente abstraites et isolées de leurs causes réelles, ils les appliquent instinctivement, par la seule raison qu'ils sont de France, et non de Flandre ou de Bavière. Les règles de la grammaire ne sont autre chose que des usages rédigés en code par

les grammairiens ; ces usages sont l'œuvre séculaire du peuple; il y a un droit linguistique, dont l'existence ne tient pas à ce qu'il ait été couché par écrit.

Il n'y a donc rien de plus absurde que de vouloir réformer une langue sans le concours du peuple, c'est-à-dire sans le concours de l'usage, le mot peuple, en linguistique, signifiant tous ceux qui parlent une langue spontanément et par tradition. Un journaliste, comme j'achève ces notes, propose tout bonnement ceci : « Une commission souveraine s'assemblera et lancera cet ukase aussi bref que bienfaisant, qui tiendrait en ces quelques mots : les exceptions sont abolies. »

Et le journaliste continue en nous affirmant que les exceptions sont l'œuvre des grammairiens ; c'est leur tyrannie qui fait que *bal* et *cheval* ont des pluriels différents!

Une partie du désarroi où nous vivons en France vient assurément de l'autorité que s'est arrogée l'ignorance de certains journalistes. Il n'est pas une question que leur fatuité ne se flatte de trancher. Mais comment, à défaut de savoir personnel, peut-on s'imaginer qu'au point où en est la connaissance scientifique de la langue française le problème des pluriels en *als* et en *aux* n'ait pas encore été élu-

cidé? Et comment, quand on vit et quand on respire en français, croire que l'autorité d'un grammairien peut nous faire dire, tout d'un coup, cet hiver : « Les *baux* de l'Opéra ne sont plus très brillants?... » Car si de *bal* et de *cheval*, l'un de ces mots était dans son tort, pourquoi ne serait-ce pas *bal?* Ils ont tous deux de bonnes raisons d'avoir chacun leur pluriel; et, que le journaliste se rassure : au moment où *al* s'est changé en *au*, vers le douzième siècle, il n'y avait pas de grammairiens français, — ni même de grammaire française.

Avec quelle vigueur ce publiciste s'emporte contre les verbes irréguliers, qui le déroutent avec leurs « à-coups fantasques » ! Aussi on n'essaiera pas de lui faire comprendre que si *moudre* a pour participe passé *moulu*, c'est à cause de la disposition de nos lèvres, de notre langue et de nos cordes vocales, et aussi parce que les formes latines l'ont ainsi ordonné. Peut-être ignore-t-il que le verbe *aller* a emprunté une partie de ses formes à deux autres verbes, l'un qui était en latin *vadere*, l'autre *ire;* le troisième, qu'on n'a pu retrouver, doit être tel qu'on en puisse dériver également le vieux français *aler*, le provençal *anar*, l'espagnol et le portugais *andar*, l'italien *andare*.

Mais le désir du publiciste, précisément parce

qu'il est totalement ignorant en ces matières, a son importance. Elle est même bien plus grande qu'il ne le croit, car ce besoin obscur d'uniformité n'est que l'expression brutale d'une tendance universelle. Il n'y a plus en français que deux conjugaisons vivantes, *er* et *ir;* l'instinct linguistique est absolument incapable de former un verbe sur le modèle de *maudire*, de *croître*, de *vouloir*, de *prendre*. Mais la forme en *ir* elle-même disparaît. On peut affirmer que tous les verbes que formera dorénavant notre langue suivront le modèle *aimer*, et aussi qu'elle fera tous ses efforts pour ramener à ce modèle unique toutes les autres formes encore en usage. Elle a également, et c'est où le publiciste triomphe, une tendance à régulariser les mêmes formes d'un verbe. On ne dit pas encore j'*alle* et j'*allerai*, mais les enfants s'y laisseraient prendre. J'ai entendu, pour *moudre*, « *mouler* le café ». Je viens, dans une chronique de Willy, de lire *yeuter* (de yeux), pour *voir*, regarder. Quel enchantement d'entendre mal parler, de prendre sur le fait la victoire de la physiologie sur la raison! Mais il faut laisser faire, sans conseils, sans ordres surtout, de crainte de gauchir un geste naturel. Le *mouler* spontané est admirable; le *mouler* par ordre serait grotesque, et j'en rirais.

L'article de journal qui me provoque à ces remarques signale avec plus de raison certaines incohérences de prononciation. J'ai examiné dans *l'Esthétique de la langue française* la question du *ch*. Le son légitime de ce groupe est celui qu'il a dans *château*. Le son dur qu'il prend mal à propos dans *chiromancie* s'exprimerait logiquement par *qu*, comme dans *toque*, *éloquence*. Ces contradictions sont d'origine savante; la faute en est au grec, ce destructeur de notre vieille langue. Si le mot *chirurgie* a échappé à cette réaction, c'est qu'il est de formation très ancienne; Chrétien de Troyes dit au douzième siècle, dans *le Chevalier du lion :*

> Un *cirurgien* qui savoit
> De *cirurgie* plus que nous.

Les grécisants du quinzième siècle rétablirent le *ch*; mais tout ce qu'ils obtinrent fut la prononciation normale de ce *ch*, bien inutile. Ils se sont rattrapés depuis avec sept ou huit mots où figure initialement le même grec, Χειρ. *Chiromancie* luimême a subi leur férule barbare, bien que l'ancienne langue, car le mot est vieux, l'écrivit *cyro* — et *ciromancie*, ou *ciromance*, forme esthétique.

Ce n'est pas seulement de notre temps, en effet,

que les érudits ont imposé au français des mots grecs ou latins. La plupart de ceux que prononcent le plus souvent les politiciens d'aujourd'hui datent du quatorzième siècle. Vers l'an 1350, Pierre Berceure, moine Bénédictin, mit en français ce que l'on connaissait alors de Tite-Live, c'est-à-dire la première et la troisième décades et les neuf premiers livres de la quatrième. Dans le chapitre qui précède la table, Berceure établit un catalogue de tous les mots latins que, n'ayant pu traduire, il a francisés. On y trouve : Augure, Inauguration, Auspice, Chose publique, Colonie, Cohorte, Cirque, Enseignes, Expier, Faction, Fastes, Magistrats, Prodiges, Station, Sénat, Sénateur, Transfuge, Triomphe, Tribun du Peuple. A la même époque exactement, Nicolas Oresme, chapelain de Charles V et évêque de Lisieux, donna une liste analogue des mots qu'il avait francisés du grec ou du latin, à la suite de sa traduction de la *Politique* et des *Économiques* d'Aristote. On y trouve : Actif, Aristocratie, Barbare, Contemplation, Démagogue, Démocratie, Despote, Héros, Économie, Illégal, Incontinent, Législation, Mélodie, Armonie, Mercenaire, Monarchie, Oligarchie, Période, Philanthropes, Poèmes, Poétiser, Politique, Potentat, Préteur, Prétoire, Sacerdotal, Sédition, Spec-

tateur, Spéculation, Tyrannie, Tyrannique, Tyranniser. C'est donc à un moine que nous devons *cirque* et un évêque qui nous donna *poèmes* et *poétiser* : *poétique* est de vingt ou trente ans plus jeune; *poète*, beaucoup plus vieux, apparaît dès le douzième siècle.

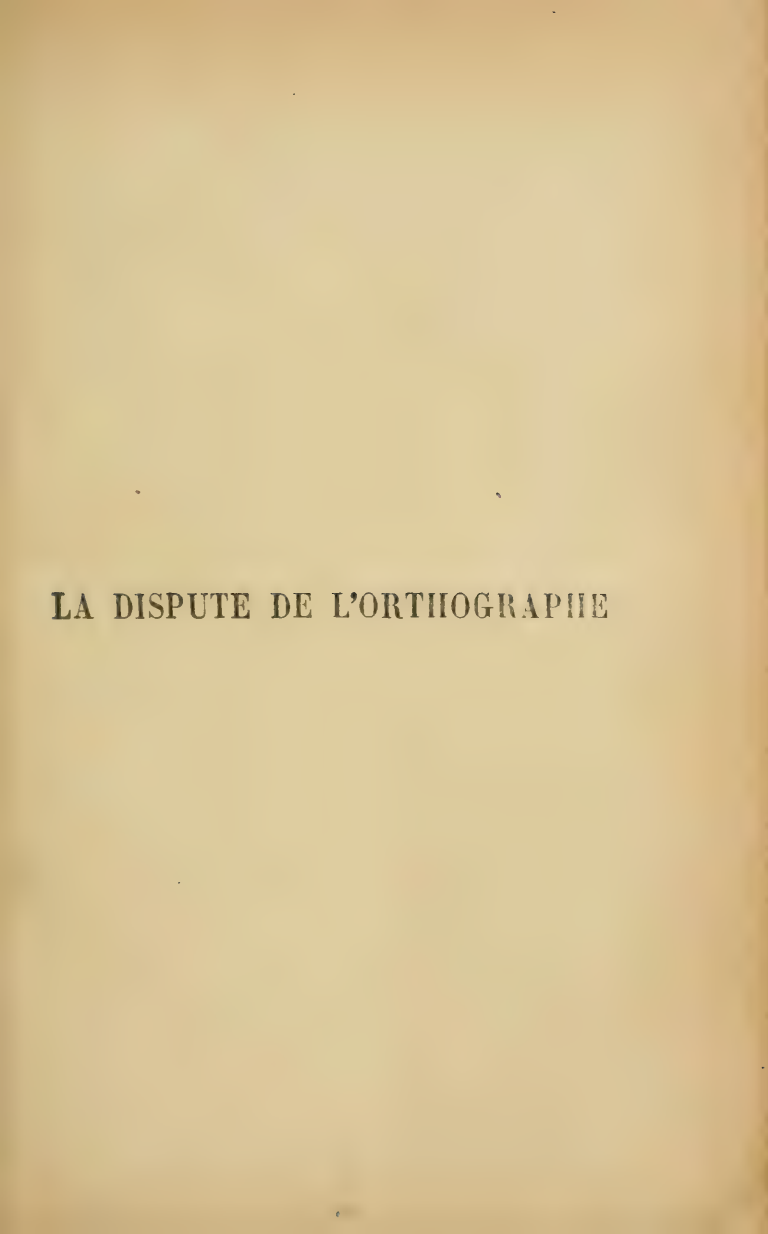
Ces mots sont loin d'être tous mauvais et inutiles; mais il y a des anomalies fâcheuses et vraiment trop savantes.

Pourquoi prononce-t-on *amnistie* et *impéritie* (cie)? Parce que le premier de ces mots est grec, et le second latin. Voilà la sottise. La science mal dirigée, sans contrôle et sans frein, la science inintelligente a tellement gâté notre langue que c'en est pitié. Qui nous délivrera des barbares assermentés et diplômés? Quand donc parlerons-nous et écrirons-nous avec l'ingénuité des petits enfants qui lisent sur les lèvres de leur mère et obéissent à sa main ignorante? Je ne sais qui a dit que l'ignorance est un état, et un état de fait aussi important et aussi intéressant que l'état de science. Sans doute; mais il y a un état de science qui vaut et dépasse l'état d'ignorance : c'est quand on sait, sur telle question, tout ce qu'il est possible de savoir; c'est quand, à défaut d'une connaissance parfaite et définitive, on se résigne à n'écrire rien, sur cette

question, qu'après l'avoir vérifié et contrôlé avec une persévérance même pénible. Alors seulement on se retrouve l'égal de l'ignorant. Il n'y a pas de milieu. Le demi-savant est le produit le plus dangereux des civilisations démocratiques, et peut-être le plus méprisable. Le « soyez plutôt maçon » est très juste. Un bon maçon qui maçonne avec courage est une créature estimable et digne.

Savoir l'orthographe; puisqu'il faut en revenir là et conclure, quand sait-on l'orthographe? Quand on sait jouir d'une faute d'orthographe, comme un naturaliste jouit d'une monstruosité, qui n'est le plus souvent que le témoin d'une phase ancienne; quand on sait qu'au-dessus et au delà des règles transitoires de la raison d'un moment, d'un groupe ou d'une mode, il y a les raisons obscures et profondes de la physiologie d'une race.

Août 1900.



LA DISPUTE DE L'ORTHOGRAPHE

LA DISPUTE DE L'ORTHOGRAPHE

I

LE POUR ET LE CONTRE

La commission pour la réforme de l'orthographe vient de publier ses conclusions, rédigées par M. Brunot, l'un des hommes d'aujourd'hui qui connaissent le mieux la difficile histoire de la langue française. Les modifications proposées sont tellement anodines qu'elles passeront presque inaperçues dans l'ensemble de la langue. On supprimera quelques lettres doubles, ce qui déchargera d'autant notre mémoire. Ces lettres doubles ont ceci de particulier que, dès que l'on réfléchit, on doute de leur existence. Il y a des chevaux qui butent toujours au même endroit; ils ont le pied très sûr partout, excepté à cette place maudite. Un premier faux pas en appelle un autre; il semble que cela devienne un devoir de se tromper. L'excès d'atten-

tion amène presque toujours l'inattention. Nous sommes, pour une bonne partie, des machines, mais d'un genre très spécial, des machines qui auraient la faculté dangereuse de l'hésitation. Je connais un par un presque tous les mots de la langue française. J'ai lu le dictionnaire général de Hatzfeld ligne par ligne, comme on lit un traité, et l'orthographe de beaucoup de mots m'arrête encore. Cinquante fois par an, peut-être, je cherche dans le dictionnaire certains vocables des plus simples, des plus vulgaires, mais dont la forme précise, je ne sais pourquoi, n'a jamais pu entrer dans mon œil. Le mot *occuper* est de ceux-là, et pour l'écrire avec sécurité je viens encore de consulter le dictionnaire. Faut-il un ou deux *c*? Faut-il un ou deux *p*? Je crains de n'arriver jamais à résoudre tout seul ce problème ridicule. Pour peu qu'avant d'écrire en français on ait lu quelques pages d'italien ou d'espagnol, les doutes s'accumulent. Si on a le malheur de parcourir d'abord quelque texte français du treizième ou du douzième siècle, le désarroi est complet. L'orthographe n'est qu'une science d'ignorant. Pour bien savoir l'orthographe, il ne faut lire que les livres et les journaux du jour.

La réforme proposée par M. Brunot portera encore sur quelques autres points. La lettre *x* ne

servira plus à marquer le pluriel ; on écrira des *chous* comme on écrit des *fous*. Au dix-septième siècle encore, on écrivait volontiers des *foux*. La perte de cet *x* n'a pas beaucoup, je pense, endommagé la langue française ; la perte de celui de *choux* ne lui fera pas un tort plus considérable. Ce qu'il y a de curieux dans ce pluriel en *x*, c'est qu'il provient d'une mauvaise lecture des manuscrits. Le *x* était au moyen âge un signe graphique, une ligature qui représentait le groupe *us* à la fin des mots. On écrivait *diex* pour *dieus*, *chevax* pour *chevaus*. Vers la fin du quatorzième siècle, cette abréviation fut prise pour une lettre et ainsi commença cette bizarrerie qui s'est perpétuée jusqu'à nos jours. A vrai dire, elle ne nous gêne pas beaucoup, mais il faut bien reconnaître qu'elle n'est guère défendable.

Une autre innovation, et qui me séduit beaucoup, je l'avoue, consiste à substituer des lettres simples aux *th*, *ph*, *rh*, qui encombrent les mots que nous avons tirés du grec. J'ai été le premier, ou un des premiers, à réclamer cet émondage dans *l'Esthétique de la langue française*. Les Italiens et les Espagnols nous en ont depuis longtemps donné l'exemple. Pourquoi écrire *philosophie*, quand on écrit *fantôme* et *fantaisie?* Ayons au moins une règle

uniforme. Si nous voulons conserver à *philosophie* son appareil grec, rétablissons-le dans les autres mots de même origine. Rabelais ne manque pas d'écrire *phantasie* et *phantosme*. Voltaire, qui savait du grec et qui n'était pas un novateur inconsidéré, écrivait bonnement *filosofie*. Serons-nous moins hardis? Les *pharmaciens*, par hasard, se trouveront-ils déconsidérés si on les prive de leur *ph*? Réfléchissons un peu combien il est absurde d'aller prendre un *p* et un *h* pour représenter l'articulation que rend franchement et sans aucune ambiguïté la lettre *f*. C'est compliquer à plaisir et sans aucune utilité, même étymologique, une orthographe déjà par d'autres côtés extrêmement défectueuse. La lettre grecque, que nous avons transcrite par *ph*, ne représentait pas, en effet, l'articulation *f*; c'était un *p* aspiré : on prononçait d'abord le *p* et ensuite l'*h*, avec un effort de gosier dont nous sommes parfaitement incapables.

Quand parut, il y a deux ans, le travail de M. Paul Meyer sur la réforme de l'orthographe, je fus un peu sévère pour les novateurs. Je ne le regrette pas absolument, d'autant plus que M. Meyer, quoique d'esprit plus modéré, avait l'air beaucoup plus révolutionnaire que M. Brunot. Il y a deux choses à considérer dans l'orthographe : la théorie et la

pratique. Il faut, en pratique, beaucoup de réserve, je dirai même beaucoup de timidité. Je crois qu'une modification graduelle, très lente, de notre orthographe, ne peut qu'être utile au développement et même à la beauté de notre langue ; un bouleversement soudain jetterait le désarroi dans toutes nos habitudes, en même temps qu'il balafrerait très vilainement ce que l'on peut appeler la figure de la langue française. Un pays qui a neuf ou dix siècles de culture littéraire doit compter avec la tradition et en accepter, au moins jusqu'à un certain point, les conséquences. Il y a aussi un autre point de vue. Quand l'Espagne, au dix-huitième siècle, adopta une orthographe qui peut passer pour rationnelle et qui est, tout au moins, simple et logique, il n'y avait peut-être pas dix Espagnols sur cent qui eussent l'habitude de quelque lecture. Une réforme ne troublait que le petit nombre, et au petit nombre, surtout s'il se pique de belles-lettres, on peut toujours faire entendre raison. Il eût déjà été bien tard en France, à la même époque, pour entreprendre une réforme radicale. Le moment où la France eût supporté sans dommage et sans révolte une refonte méthodique de l'orthographe était déjà passé. Tout était possible au seizième siècle. Plus tard, il fut trop tard, et les tentatives du dix-septième siè-

cle, encore que très heureuses, n'aboutirent point totalement. A mesure que les années se sont écoulées, à mesure que l'instruction se répandait, et avec elle le goût de la lecture, l'orthographe est devenue une question nationale et populaire. On ne peut toucher à la physionomie du mot *chrysanthème* sans que cela intéresse le cocher qui lit le journal sur le siège de sa voiture, et cela parce qu'il a appris à connaître ce mot et par l'œil et par l'oreille. Si nous le lui présentons simplifié en *crisantème*, il hésitera un instant avant de comprendre, et il y a beaucoup de chances pour qu'il se fâche si le journal a modifié ainsi, plus ou moins, l'aspect de tous les mots. Je laisse de côté, à dessein, le mécontentement des lettrés ou des personnes de moyenne culture. On en aurait, je crois, assez facilement raison, en mettant à leur portée des exposés très clairs et très logiques de la question. On ne peut, en effet, supposer aux gens instruits de la France contemporaine moins de bon sens qu'aux lettrés espagnols du dix-huitième siècle. L'entreprise, cependant, n'est point, à mon avis, de celles qu'il soit absolument nécessaire de tenter. Notre orthographe est très mauvaise, mais elle n'est pas pire que l'orthographe anglaise, et cela n'a pas empêché notre littérature de faire son chemin dans le monde.

On n'apprend pas une langue parce qu'elle est facile ; on apprend une langue parce qu'elle est utile. La difficulté a son charme, d'ailleurs, et ce que l'on a appris difficilement s'oublie moins vite que les notions dont l'acquisition n'a demandé presque aucun travail.

Cela admis, si l'on veut bien, j'insisterais volontiers sur les défectuosités de cette orthographe, dont je ne demande pourtant pas la destruction. Mais quand on possède une maison, et même si on est bien décidé à la laisser en l'état, il est bon de connaître cet état, afin de n'être point pris au dépourvu et de ne pas se faire de dangereuses illusions. Quelques exemples suffiraient pour faire réfléchir. Le son *an* s'écrit à la fois par *an* et par *en*, de sorte que *fente* se prononce comme *tante*. Autre illogisme, et celui-là tout à fait déconcertant : le son *en* (forme nasale de l'*è* ouvert) s'écrit de six façons différentes, et comme son orthographe véritable, qui est *en*, a été usurpée par le son *an*, nous en sommes réduits, même scientifiquement, à le figurer par *in*. Cela est absurde au point d'être difficilement explicable. Il nous paraît très naturel, dressés comme nous sommes à ce casse-tête, de prononcer *oua* les deux lettres *oi*, comme dans *soir*. Quand on y songe cela paraît tout à fait

insensé. Si la condition d'une bonne orthographe est d'avoir un seul signe pour un seul son, nous en sommes très loin. Il n'y a plus guère aucun accord entre les sons de notre langue et les signes qui représentent ces sons. On se demande même comment un enfant peut apprendre à lire. Il apprend, voilà qui est certain, et voilà aussi qui rassure. Il se débrouille à merveille dans ce chaos et, l'esprit humain est si bizarre, il trouve peut-être, dans cet océan d'illogisme, des leçons de logique.

1906.

II

UN RÉFORMISTE

Comme il y a le véritable amphitryon, il y a le véritable mécène : chez le premier, on dîne ; chez le second, on touche. L'Académie française décerne des prix de littérature ; M. Jean Barès décerne des prix d'*ortografe*. Ce réformateur passionné vient de dresser et de publier la liste de ses libéralités pour l'année courante : elles ne s'élèvent pas à moins de soixante-dix mille francs, sans compter

les sommes qu'il a pu remettre à ses lieutenants, à ses collaborateurs particuliers. Plus de deux cents écrivains, professeurs, instituteurs, et environ trois cents journaux, ont reçu des témoignages probants de la satisfaction de M. Jean Barès. La liste est honorable : on y relève les noms de M. Ferdinand Brunot, professeur à la Sorbonne ; de M. Paul Passy, de l'école des Hautes-Etudes ; des députés Ferdinand Buisson et Ch. Beauquier. Moi-même, j'ai eu la surprise de voir mon nom figurer sur ce palmarès. N'ai-je pas les meilleures raisons du monde pour déclarer que nous possédons, enfin, un véritable mécène ? Et n'est-il pas juste que le nom de M. Jean Barès soit célébré? N'est-il pas raisonnable de donner sa conduite en exemple à tous ces riches amateurs qui font de leur argent un si déplorable usage, qui achètent par exemple des faux Rembrandt ou des vrais Bouguereau? M. Jean Barès nous servira aussi à démasquer les mécènes à peu de frais, qui se croient dignes de ce beau nom pour avoir prodigué de bonnes paroles, souscrit au monument du poète mort de faim, ou acheté cinquante francs au jeune peintre dans la misère le tableau que bientôt ils revendront au décuple. M. Jean Barès n'a ni ces mesquineries, ni ces calculs. Il s'est érigé en Académie, et, tel qu'une

Académie, il distribue, de par le monde, des prix de vertu philologique. On a de la vertu, selon lui, dès que l'on veut, plus ou moins, réformer l'orthographe. C'est pourquoi je pense qu'il faut ranger M. Jean Barès parmi les figures originales de notre époque.

C'est un homme d'un peu plus de cinquante ans, petit, mince, très vif, assez rugueux et qui même, pour tout dire, a l'air de dominer difficilement une colère concentrée, et qui, sans surveillance, éclaterait vite. Il parle d'un ton un peu saccadé, avec un léger accent méridional. On le voit rarement assis. Il va, il vient, il tourne, il parle. Il invective l'Académie française. M. Briand lui a causé d'amères déceptions. Il croyait que ce ministre socialiste allait aussi être le ministre réformiste, celui qui aurait proscrit les consonnes redoublées et ces *x* néfastes qui s'arrogent le droit de marquer le pluriel à la fin de certains mots. Il ne peut comprendre que l'on n'écrive pas la langue française avec la belle simplicité régulière qui règne dans l'espagnole ou dans l'italienne. Un enfant de France, nous dit-il, perd quatre ou cinq ans de sa jeune vie à apprendre l'orthographe, et encore ne la sait-il jamais ; un enfant d'Espagne n'a pas à s'occuper de cela : sa langue s'écrit comme elle se

prononce. C'est un grand avantage. Je l'approuve, et voici qu'il se gausse de François Coppée. M. Coppée, en sa qualité d'homme simple, adore les choses compliquées. Il trouve que notre orthographe est un peu fruste. Les mots de notre langue, dit-il, sont d'autant plus beaux qu'ils sont plus remplis d'ornements. On n'y verra jamais assez de *ph*, de *th*, de *rh*, d'*y*. Ce sont des broderies qui relèvent l'uniformité bête du tissu. Il voudrait voir consolidé le *phantôme* du *thrône* traditionnel. Il dit, avec un esprit des plus fins : « Je trouve charmant qu'on dise des *héros* avec un *h* aspiré, et des héroïnes avec *h* muet. L'*h* aspiré n'a-t-il pas quelque chose de mâle, de guerrier, et l'*h* muet quelque chose de féminin, de langoureux ? » Enfant du peuple, M. Coppée, avec le temps, les honneurs et la fortune, est devenu aristocrate, et il s'écrie : « L'orthographe est la dernière aristocratie qui nous reste. Pour elle, je suis prêt à porter ma tête sur l'échafaud ! » Eh bien ! nous couperons le cou à M. François Coppée, pour la gloire de l'orthographe, voilà tout. Comme Perrin-Dandin le disait de la torture, cela nous fera toujours passer une heure ou deux.

Nous vînmes ensuite à parler de la liberté de l'orthographe. C'est une question fort intéressante,

peut-être parce qu'elle est insoluble. Il est évident, et c'est l'avis d'Anatole France, qu'il est absurde d'enseigner l'orthographe. L'enfant doit l'apprendre en lisant, en écrivant, et il l'apprendra nécessairement s'il a dans l'esprit quelque curiosité et quelque application. Il la saura comme on la savait aux temps où on ne l'enseignait pas, c'est-à-dire assez pour écrire d'une façon claire, sans hésitation, sans peur. L'école moderne a fait de l'orthographe un minotaure, ou plutôt un sphinx, un monstre qui dévore ceux qui ne peuvent expliquer ses énigmes. Je me rappelle à ce propos une bien curieuse anecdote. Nous étions en classe de quatrième, au lycée de C..., et le censeur, selon les habitudes d'alors, était venu nous lire le résultat d'une composition de version latine, si je me souviens bien. Après le défilé des noms, les derniers prononcés sur un ton de mépris qui nous faisait trembler, il se livra à quelques commentaires railleurs. L'un de nous (cet enfant est maintenant colonel, je crois) avait eu la mauvaise inspiration d'ajouter un *e* au pluriel de *cheval* et d'écrire *cheveaux* comme on écrit *veaux* ou *taureaux*. Cela lui coûta cher. Je me souviens encore de l'inflexion de voix affreusement dédaigneuse avec laquelle le censeur répétait : *chevéaux*, *chevéaux !* Un prési-

dent de cour d'assises ne parle pas plus durement à un coquin qui a assassiné une vieille femme. Mais qui sait si cette comparaison n'était pas vraiment dans l'esprit de ce triste pédant ? Qui sait s'il ne considérait pas comme un criminel cet enfant de douze ans coupable d'avoir massacré la vieille orthographe française? Le futur officier baissa la tête et rougit jusqu'aux oreilles. Avec la lâcheté coutumière aux enfants, nous le regardions tous d'un air ironique : il s'effondra enfin sous la réprobation universelle. L'année suivante, je fus la victime d'une scène analogue, quoique moins solennelle, pour avoir mis un accent grave sur l'*a* de *cela*. Le professeur me fit entendre qu'avec de pareilles mœurs j'étais destiné à un avenir peu brillant ; en attendant, j'éprouvais beaucoup de confusion. Finira-t-on par comprendre, dans l'Université, que ces choses sont des vétilles? L'opinion publique sera-t-elle un jour assez éclairée pour admettre que l'on puisse écrire *cheveaux* et être, jeune, un bon élève, et plus tard un homme distingué et utile à la société ?

Il y a quelques années, on railla beaucoup un académicien, le duc d'Audiffret-Pasquier, parce qu'il avait, paraît-il, dans sa lettre de candidature, écrit avec deux *c* l'objet de ses vœux : l'*accadé-*

mie. Sans doute, c'est une faute singulière pour un homme qui se dit lettré, ou du moins c'est une faute qui nous paraît singulière ; mais, au dix-septième siècle, elle n'eût étonné personne. Fénelon n'est pas du tout fixé sur l'orthographe. Il écrit : *appeller* et *apeller*, *appercevoir*, *suplice*, *aquérir*, *coline*, etc. Fénelon ne serait pas reçu au brevet élémentaire. La Bruyère non plus, qui se permet : *paranthèse*, *soupante ;* Bossuet encore moins, avec *atantat*, *contanter*, *cepandant*. Qu'aurait dit mon sévère professeur, s'il avait lu, dans les manuscrits de Mme de Sévigné : *ciècle*, *divercité*, *sertaine*, *sérémonie*, *grimasse*, *aparance*?

Cette orthographe fantaisiste n'empêchait pas les lettres de cette charmante femme d'être fort goûtées de ses contemporains. On les copiait, en y ajoutant sans doute de nouvelles fautes, et elles passaient de main en main, comme la plus spirituelle des gazettes. Mme de Sévigné était une femme très instruite, sachant le latin ; elle ne peut être prise comme le type de la femme du monde. Choisissons donc une grande dame de ce temps-là pour voir quelle était la connaissance de l'orthographe chez une personne distinguée de la cour de Louis XIV. Prenons la noble et belle Montespan : « Ie suis si convinque de vostre amitié et ie vous ai veu

prandre tant de part a se qui me regarde que ie croy quevous serest bien ese decontinuer aan nestre instruit... » Voilà comment écrivait une femme du monde pendant la belle période de notre grand siècle classique. Que cela engage nos pédagogues à un peu d'indulgence. L'orthographe n'est pas tout; elle est même assez peu de chose, principalement l'orthographe privée, celle des papiers intimes, celle des écrits qui ne sont pas destinés au public, par l'intermédiaire de l'imprimeur. La seule utilité d'une orthographe régulière est de faciliter la lecture des livres et des journaux. Cette uniformité, cependant, n'est pas sans engendrer une certaine paresse d'esprit. Nous en arrivons à croire que l'orthographe présente est indispensable à la clarté et à la beauté de notre langue. La pratique de l'uniformité nous a rendus lâches et hostiles à toutes les innovations. La simplification de l'orthographe est considérée comme très utile par la plupart des bons esprits, et jamais cette simplification n'a été plus difficile à faire. Je crois qu'il faudrait commencer par se donner un peu de liberté sur quelques points. Combien de fois n'ai-je pas été tenté d'écrire comme les Italiens et les Espagnols *filosofie*, *ritme*, *crisantème*, sans employer cet appareil burlesque des *ph*, des *rh*, des *th* ! Il y a bientôt dix ans que

j'ai pour la première fois préconisé cette réforme; mais je n'ai jamais osé l'appliquer. Les habitudes d'uniformité, moi aussi, m'ont rendu lâche.

Il faudrait pourtant prendre un parti. Je suis sur ce point d'accord avec M. Jean Barès, que je considère cependant comme un réformiste trop radical. Si nous commencions par quelque chose, par une seule chose? Bannissons d'abord les lettres étymologiques d'origine grecque, comme celles que je viens de citer. Ce nettoyage accompli, on aviserait. Telle est la transaction que je propose au « mécène de l'ortografe ». S'il réussissait seulement ce tout petit bout de réforme, il aurait bien mérité de la langue française, qu'il aime passionnément. Le reste viendrait à son heure. Nous sommes des paresseux si difficiles à remuer!

1907.

NOTES ET COMMENTAIRES

NOTES ET COMMENTAIRES

PAGE 21

La variation spontanée. — Cette allusion à la variation spontanée témoigne que l'auteur n'avait alors qu'une connaissance fort imparfaite de la théorie de Hugo de Vries. La variation spontanée, appelée maintenant mutation, est un fait certain chez les plantes et un fait très probable chez les animaux. Cette idée nouvelle est en train de révolutionner la philosophie zoologique, où elle corrige les affirmations trop catégoriques des darwinistes. Il est constant que la nature crée, par variation brusque, dans le monde des plantes, des espèces nouvelles, c'est-à-dire des types stables transmettant par génération leurs caractères, hier encore insolites. Ces variations ne sont évidemment pas sans cause et nul ne l'a prétendu, mais elles sont, jusqu'ici, sans causes connues. Toutes les espèces ne possèdent pas au même degré cette faculté de donner naissance à de nouvelles espèces. Les expériences de Hugo de Vries ont très particulièrement réussi avec l'*Œnothera Lamarckiana*. On peut lire sur cette question, dans la *Revue des Idées* de novembre 1904, l'étude de M. L. Blaringhem, *L'Origine des espèces*,

sélection et mutation. Cette question ne se rattache pas très étroitement au problème du style. On pourrait cependant établir un parallélisme entre le mystère qui préside aux variations spontanées dans le monde floral et le mystère des brusques changements de manière observés quelquefois chez des écrivains et parmi des groupes littéraires, car dans ce monde-là aussi il y a des exemples de mutation. Il faut donc atténuer de beaucoup l'affirmation de l'auteur que les causes de la variation littéraires sont toujours extérieures. Il faut compter avec les Œnothera Lamarckiana; il faut compter avec les hommes de génie.

P. 57

Mimétisme. — Il semble bien hardi de ranger le mimétisme parmi les faits d'imitation. Tarde lui-même y répugnait. Mais aurait-il répugné à l'idée inverse? Aurait-il protesté contre qui est tenté d'appeler l'imitation sociale une variété complexe de mimétisme? Mimétisme appliqué aux plantes et insectes est mauvais, si le mot peut faire croire que l'on songe à quelque imitation volontaire ; mais imitation, appliqué aux hommes, ne serait guère meilleur, si on y incorporait l'antique idée de volonté consciente. Le langage philosophique, créé par les spiritualistes, est difficile à manier pour un mécaniste.

P. 78.

Localisations cérébrales. — Les plus beaux jours de

cette théorie sont sans doute passés. On a constaté qu'elle ne se vérifie que de temps en temps; les faits la contredisent volontiers.

Cependant, tandis que l'on aperçoit une tendance à nier la certitude des localisations motrices et sensorielles, le Dr Grasset tente avec beaucoup de hardiesse d'établir les centres des localisations psychiques. Peut-être? Mais peut-être aussi que les localisations ne sont qu'un système provisoire de division du travail? Un centre étant malade, le travail ne peut-il se faire dans une autre partie du cerveau? Les deux lobes, tout au moins, n'ont-ils pas des capacités parallèles, comme chacune de nos mains, et ne peuvent-ils pas se substituer l'un à l'autre? Il y en a, je crois, des exemples forts nets.

P. 139.

Michelet et sa veuve. — On vient de voir comment Mme Michelet traitait Buffon. Voici comment elle traitait son mari; c'est raconté dans ce petit article paru au *Mercure de France* d'avril 1901 :

« *La jeunesse de Michelet*, documents inédits; tel est le titre du piquant article que M. Claretie donna au *Temps* du 19 mars. « J'ai lu de Michelet, dit-il, et pris en note des pages inédites qui glorifient sa mémoire plus que bien des livres, notes cursives qui sont comme le testament de sa jeunesse... » Il y a là un mystère. J'ai sous les yeux et en main le livre imprimé où M. Claretie pourrait être accusé d'avoir copié ses citations inédites. Copié, mais non pas textuellement. M. Claretie aurait

donc « pris des notes » et avec ces notes refait du Michelet? Si l'on suppose, au contraire, qu'il a consulté le manuscrit de Michelet avant son impression et qu'il a exactement noté les passages cités dans son article, ce serait Mme Michelet qu'il faudrait accuser? La question a son importance. Le volume intitulé *Mon Journal* est-il conforme au texte de Michelet, — ou bien est-ce M. Claretie qu'il faut croire?

« En somme, deux faits :

« 1° Les citations du *Journal* de Michelet données par M. Claretie comme *inédites* se retrouvent, sauf lacunes, dans le volume édité sous ce titre à la librairie Flammarion;

« 2° Les citations de M. Claretie ne concordent pas exactement avec le texte de l'imprimé.

« Voici les preuves :

CITATIONS DE M. CLARETIE	TEXTE PUBLIÉ PAR Mme MICHELET
Je le vois notant précisément ce projet à la date du 15 juin 1818 : « Ouvrages projetés, dit-il : *Essai littéraire sur les historiens latins.* »	*Journal de mes idées.* En 1818, la licence. Mais tout en la préparant, j'esquissais le plan d'un livre qui aurait eu pour titre : *Essais littéraires sur les historiens latins.*
« Au mois de juin 1819, écrit-il dans ses notes, Porée et moi nous conçûmes un audacieux projet : faire un *journal*, — c'est-à-dire que, sans savoir presque rien, nous	*Journal de mes idées* 1819 . . . . . . Est-ce tout? Pas encore. Je vois qu'en juin nous avions

nous promîmes d'être universels. »

formé l'audacieux projet de fonder une *revue*. C'est-à-dire que, sans rien savoir, nous nous promettions d'être universels (1).

En un seul mois, Michelet a lu... Suit une longue liste où M. Claretie amalgame les lectures de juin 1818 et de juin 1819. Une seule citation :

« Horace (en deux fois, dit-il). »

Liste de mes lectures.

1818, juin.

. . . . .

Horace, en deux fois (avec Pry. et Ed. P.)

« En 1821, je conçus l'idée de deux nouvelles, celle du *Crocheteur*, un peu ressemblante à l'*Ernestine* de Mme Riccobini, et celle des *Deux prisonniers de Constantinople*. J'emprisonnais dans le temps des premiers massacres un Français et une Grecque. Je trouvais aussi, plus dans mon cœur que dans mon esprit, le besoin de faire un livre sur les *Moyens d'améliorer le sort des femmes*. Enfin j'eus dans l'esprit de faire l'*Histoire d'une goutte d'eau*, et je crois que je vais faire cette folie. Pour cette année (1822), j'ai esquissé le plan

Mon journal.

1821

(28 avril).

... Ecrire une nouvelle serait le plus facile. J'en ai toujours au printemps la tentation. Là, du moins, je pourrais faire la part du cœur, et mettre tous les événements du passé, si doux au souvenir — malgré leur tristesse — que je m'oublie à les savourer. Mon roman serait à peu près celui d'*Ernestine : aimer, adopter, respecter*. Mais pour faire comme Clémengis...

(1) C'était sans doute un *journal*, puisque Michelet ajoute : « La *Renommée*, qui paraissait sous les auspices de Benjamin Constant, nous refroidit et nous arrêta fort heureusement. » Or, la *Renommée* était un *journal*.

d'un *Essai sur la culture de l'homme*. Je réserve cela pour mes vieux jours, ainsi qu'une *Histoire philosophique du christianisme* où l'on tâcherait de voir ce qui est à conserver. »

Journal de mes idées.
1821

... A la fin de l'année, une circonstance particulière me fait trouver dans mon cœur, plus que dans mon esprit, le besoin de faire un livre où je chercherais les *moyens d'améliorer le sort des femmes*.

Mon journal
1821

1er septembre — ... Lefebvre vient de nous faire ses adieux. En écoutant tomber la pluie, je lui disais tout le parti que lui, chimiste, pourrait tirer de ce beau titre : *Histoire d'une goutte d'eau*. Après le concours, je ferai peut-être cette folie...

Journal de mes idées.
1822

Au commencement de cette année, j'ai esquissé le plan d'un essai *sur la culture de l'homme*. Pour faire un livre utile, il y faudrait plus d'expérience. Je réserve cela pour mes vieux jours, ainsi qu'une *Histoire philosophique du christianisme*, déjà mise sur le métier en 1819 — où l'on tâcherait de voir ce qu'il y a à conserver.

Il écrit alors — et la page est belle — et déjà ce Michelet presque encore adolescent, juvénile tout au moins, est, dans ce morceau, le Michelet des grands jours :

« 1821. C'était au temps où je commençais mes études anatomiques ; j'avais déjà vaincu la répugnance qu'inspire la mort à tous les êtres vivants. Mais la même sensibilité qui m'avait fait embrasser l'état où l'on sert le plus directement les hommes me rendait plus pénible qu'à bien d'autres les études indispensables pour apprendre à l'exercer. Je ne pouvais, surtout, sans horreur, enfoncer le fer dans un corps encore tout organisé, tout semblable au mien ; il me semblait toujours commettre un meurtre.

« Un jour des plus noirs de décembre, je me rendis de bonne heure à l'amphithéâtre ; il n'y avait personne encore ; il fallut attendre. (*Il faisait à peine jour et l'on ne pouvait lire*) (effacé). Je m'approchai machinalement du corps que nous allions dépecer. C'était, autant que je pus distinguer, une femme d'environ vingt-cinq ans. A travers la mort je crus voir les

Mon journal.
1821

15 décembre. — Je suis allé aujourd'hui faire mon journal au Père-Lachaise, près de la tombe de mon ami (Poinsot)... J'avais emporté son précieux carnet qui ne me quitte guère... Au lieu d'écrire mon journal, je me suis mis à copier le sien, du moins une des pages où son âme se révèle dans son élévation morale et son exquise sensibilité. La voici :

« C'était le temps où je commençais à m'intéresser aux études anatomiques...

restes d'une éclatante beauté. Ses longs cheveux blonds tombaient de la table à terre et balayaient les dales (*sic*) de l'amphithéâtre, *tout le corps était* (effacé). Ces membres si délicats sur ce marbre glacé, cela me blessa; je m'assis en face du cadavre et je me livrai tristement à mes réflexions : « Pauvre malheureuse, me disais-je en moi-même, est-il possible qu'aucune amie n'ait protégé tes restes? Toute nue, abandonnée sur le marbre d'un amphithéâtre. Livrée aux regards d'une foule de jeunes gens, dont les yeux vont violer tout ce que la pudeur cachait. Encore une demi-heure et le chef-d'œuvre de la nature n'offrira plus entre leurs mains que d'horribles lambeaux! Hier, sans doute, les hommes t'adoraient, ils te promettaient l'amour pour obtenir de toi le plaisir... Oh! combien cette figure douce promettait de bonheur à celui qui t'aurait aimée; mais, je le vois à ces mains délicates que le travail a endurcies, personne ne t'a protégée; tu as vécu, tu es morte dans la misère, seule. Ah! si je t'avais vue un peu plus tôt...

Au moins tu seras plainte une fois ! »

« Les deux textes diffèrent sensiblement. Celui de M. Claretie est manifestement le vrai ; celui du livre imprimé a été atténué, affadi. Même s'il n'est pas de Michelet, le passage a son intérêt ; il l'a d'ailleurs retouché, animé, coloré, cela est évident (1). Dans le volume, il se termine par un à-coup de mélodrame. La dissection commence. Au premier coup de scalpel, rien ne bouge ; au second coup, un mince filet de sang se met à couler. On redresse le cadavre : un râle sort de sa poitrine. « Nous étions en train de disséquer une femme vivante (2). »

(1) Cette impression est singulièrement confirmée par la note de M. Claretie, citée plus loin : « ... Ce passage relatif à la dissection. Il est tout entier de l'écriture de Michelet et même (je l'ai dit) plein de *corrections*, de *ratures*. » Poinsot (on a quelques lettres de lui) n'était pas capable de cette violente esquisse. Alors ? Un doute me vient. Mme Michelet n'aurait-elle pas introduit là Poinsot par pudeur, par bienséance ? Quoi que dise si péremptoirement M Monod dans sa lettre (voir la note suivante), Michelet avait fait de l'anatomie ; s'il n'avait disséqué lui-même, il avait assisté à des dissections. Mme Michelet le constate elle-même dans une note (*Mon Journal*, page 103). Je me soumets aux décisions du manuscrit ; mais je ne serais pas surpris que l'aventure fût personnelle à Michelet et de lui tout le récit. Poinsot serait une gaze. Mme Michelet aimait beaucoup à voiler.

(2) *Le Temps* du 22 mars a publié la lettre et la note suivantes :

19 mars 1901.

« Mon cher Directeur,

« Permettez-moi de rectifier une erreur qui s'est glissée dans le très intéressant article de M. J. Claretie sur Michelet, paru dans *le Temps* du 19 mars.

« Le beau morceau sur la salle de dissection où une belle jeune femme est livrée aux regards des carabins n'est pas de Michelet, qui n'a jamais fait d'études médicales, mais de son ami Poinsot.

« Soulignons les principales divergences :

Je m'approchai machinalement du corps que nous allions dépecer...	Je m'approche de la table de marbre où était le cadavre tout prêt pour la leçon d'anatomie...
A travers la mort, je crus voir le reste d'une éclatante beauté...	Le visage était noble et pur.
Les longs cheveux blonds tombaient de la table à terre et balayaient les dalles de l'amphithéâtre...	De longs cheveux chatains, épars autour d'elle, balayaient les dalles...
Ces membres si délicats sur	Je fus blessé de voir ces

M. Claretie n'a pas donné la fin du morceau, que l'on trouvera dans le volume des œuvres de Michelet, intitulé : *Mon Journal*. Cette fin est effroyable : la morte n'était qu'en léthargie, et on s'aperçut au second coup de scalpel qu'on était en train de disséquer une femme vivante.

« Veuillez agréer l'expression de mes meilleurs sentiments.

« Gabriel Monod,
« de l'Institut. »

M. Gabriel Monod a raison ; je n'avais pas rouvert le volume de *Mon Journal*, lorsque je notais, dans les papiers de Michelet déposés à Carnavalet par mon éminent confrère et si obligeamment mis à ma disposition par M. Georges Cain, ce passage relatif à la dissection. Il est tout entier de l'écriture de Michelet et même (je l'ai dit), plein de corrections, de ratures.

« J'aurais pu lire dans *Mon Journal* ces lignes de Michelet où, parlant de Poinsot, le futur historien nous dit : « Au lieu d'écrire mon journal, je me suis mis à *copier* le sien, du moins une des pages où son âme se révèle dans son élévation morale et son exquise sensibilité. »

« Suit (page 231) le morceau dont parle M. Gabriel Monod.

« J'ai pris la *copie* pour l'original. L'écriture de Michelet en est cause. Il n'y a donc pas lieu toujours de croire aux autographes.

« Le reste, du moins, est du Michelet authentique, et de l'excellent Michelet. »

« J. C. »

ce marbre glacé, cela me blessa...

« Pauvre malheureuse, me disais-je en moi-même, est-il possible qu'aucune amie n'ait protégé tes restes ? Toute nue abandonnée sur le marbre d'un amphithéâtre, livrée aux regards d'une foule de jeunes gens, dont les yeux vont violer tout ce que la pudeur cachait. Encore une demi-heure et le chef-d'œuvre de la nature n'offrira plus entre leurs mains que d'horribles lambeaux !... »

membres delicats ainsi exposés sans protection et sans voiles sur ce marbre glacé...

Personne, ni mère, ni sœur, ne l'avait donc assistée, personne n'était venu réclamer ses pauvres restes ? Une folle jeunesse allait s'en emparer pour en faire brutalement un amas de chairs informes...

Projets d'articles, dit-il :

Les Moniteurs de 1900.

. . . . .

De la garde nationale seule barrière pour l'Europe contre le grand empire du Nord.

. . . . . .

(Ces deux titres manquent dans la liste, beaucoup plus longue, donnée par le texte imprimé. Ces articles étaient destinés au journal projeté dont il a été question plus haut.)

Projets de livres cités par M. Claretie :

Histoire de la littérature grecque, huit à dix volumes (conseil de M. Villemain) ;

Les Amours ;

. . . . .

Les sept Dormants ;

Philosophie des livres populaires ;

. . . . . .

(On ne retrouve aucune mention de ces projets, ni dans *Mon journal*, ni dans *Journal de mes idées*. Il est question (16 mars 1828) d'une *Encyclopédie des chants populaires*.)

« *Satan.* — Se croyant égal à Dieu en droit. D'abord furieux, racontant l'histoire à sa manière, peu à peu pâlissant. Il faudrait le montrer diminuant chaque jour, se sentant plus innocent qu'il ne croit et s'absorbant en Dieu dont il n'est qu'une forme... Prométhée, c'est le Satan de Milton. A la fois l'homme et le Dieu. »

(Développé en une page entière dans le volume : (*Journal de mes idées*, mai 1825.)

Je rencontre encore dans ces notes — dont la publication est, je pense, une bonne fortune pour les lecteurs du *Temps*, cette ligne si puissamment suggestive :

L'histoire de la civilisation retrouvée dans les langues.

(Cette ligne est commentée en plusieurs pages, dans *Journal de mes idées*, d'abord en septembre 1819, puis en 1821 : « Je revins avec un réel plaisir au livre que j'avais voulu faire en 1819 : *Caractère des peuples trouvé dans leur vocabulaire* ... Aujourd'hui même, j'ai modifié... le titre du livre et je préférerais celui-ci : *Histoire des mœurs des peuples trouvée dans leur vocabulaire.* » Le développement du plan tient dix pages.

Sur d'autres bouts de papiers :

(Après une anecdote sur un pauvre, Michelet continue :)

« *L'art de faire le bien*, petit essai moral dans la manière de Franklin. »

(*Mon journal*, 29 août 1820) :

« Je reviens d'autant plus volontiers à l'idée d'un petit livre qui aurait pour titre *l'Art de faire le bien.* Si ce qu'on

dit de Franklin est vrai, ce serait bien là mon héros. Poret voudrait que ce fût l'introduction d'un grand ouvrage qu'il intitulerait : *l'Art de diriger le plus utilement les facultés morales*. Je préférerais ce titre court : *Des vertus actives*.

« 5, dimanche, écrit Michelet. — L'activité singulière que je me sens pour acquérir m'ôte toute celle que j'avais cet été pour employer. J'éprouve à peu près la même chose à l'entrée de chaque hiver. Les mêmes dispositions reviennent assez périodiquement en moi chaque année. Je pourrais me faire d'avance un calendrier : au printemps l'amour se réveille (l'amour moral) ; *vers la fin du printemps j'entre en rut ;* pendant tout ce temps je voudrais être poète, et, pour m'en dédommager, je déclame en prose. A mesure que la saison s'avance je pense moins à moi et aux miens, plus à l'humanité en général ; j'ai toujours quelque grand projet d'ouvrage utile ; vers l'automne je ne pense plus guère, mais j'ai grande envie de savoir n'importe quoi ; j'embrasse ordinairement alors

Mon Journal

1820

(5 novembre). — ... En m'examinant, je trouve que j'ai repris une activité singulière pour acquérir. Mais j'ai perdu l'ingénieux besoin que j'avais, cet été, d'employer mes provisions à écrire un livre. Maintenant je n'en ai plus aucune envie ; il me semble même que je n'aurais rien à dire. Ces mêmes dispositions d'esprit reviennent périodiquement avec les mêmes changements de saisons. Aussi pourrais-je tous les ans faire d'avance mon calendrier. *Au premier printemps l'amour idéal se réveille, il devient passion au passage du printemps à l'été,* alors je voudrais être poète...

(J'arrête ici la confrontation. Comparons cette dernière phrase avec le texte copié sur le manuscrit par

une foule d'études diverses. Et vers le milieu de l'hiver mon imagination est si bas que, si j'y voyais quelque chose à gagner, je serais volontiers traducteur, commentateur, compilateur.

J'accepterai donc l'offre de M. Leclerc. Je traduirai dans cette saison de sommeil le traité *des Biens et des Maux.* »

Il est poète et il renonce à faire des vers :

« *1821, 22 avril. Dimanche, Pâques.* — J'essayai de faire des vers ; impossible. J'étais trop sensible au physique dans ce délicieux jour de printemps pour être capable d'aucun travail suivi. Seulement j'achevai l'éloge que Thucydide fait de Périclès. »

M. Claretie : « *Au printemps, l'amour se réveille* (*l'amour moral*) ; *vers la fin du printemps, j'entre en rut...* »

(A cette date, dans *Mon Journal,* dissertation d'une page sur « le réveil universel de la nature ». L'un des textes est un abrégé ou une amplification de l'autre. Ceci seulement rappelle la citation de M. Claretie :)

« Mon esprit, dès le matin, était comme tiré hors de moi. Pourtant, j'ai voulu, avant de partir, faire aussi mes Pâques à ma manière. Travailler, n'est-ce pas prier?... Je me suis donc mis vertueusement à traduire l'éloge que Thucydide fait de Périclès. »

M. Claretie cite un passage daté du 28 septembre (1820) ; Michelet raconte une promenade à Charenton, par le bois de Vincennes :

« *28 septembre.* — Sorti du cimetière, je poursuivis le long du boulevard l'histoire

Dans *Mon journal*, publié par Mme Michelet, il n'y a pas de 28 septembre 1820. On trouve ceci à la date du 21 septembre :

« J'eus bien de la peine à mener jusqu'au bout l'histoire sanglante des Rois... Tobie

sanglante des Rois des juifs et j'eus bien de la peine à les achever.

Je voulais aller à Charenton et pour cela je pris Saint-Mandé et le bois de Vincennes en dedans. A la porte du bois je vis une très grande et belle jeune paysanne, qui sauta lestement d'une charrette et, se renversant en arrière avec une grâce mâle, chargea sur ses épaules un énorme sac de grain. Elle eut beau m'étaler ses appas, rien ne put m'arrêter. Il faut avouer que j'avais un motif de plus qu'à l'ordinaire de fuir.

Ce motif était bien misérable, c'est qu'avec ma cravate, mon gilet noir et ma redingote brune, je croyais qu'on me prenait pour un abbé.

Un peu avant Charenton, j'avais devant moi deux campagnardes, dont l'une, jeune, portant un enfant. Je m'arrêtai pour demander mon chemin à un homme et en tournant la rue je vois ma jeune nourrice, accroupie à terre, et laissant voir la plus grosse gorge qu'on puisse imaginer. Je crus que mon apparition subite embarrasserait beaucoup cette pauvre femme, et je me détournai, moins par m'a dédommagé des Rois. »

De l'anecdote ingénue si singulièrement encadrée dans cette lecture biblique, pas un mot.

pudeur que par humanité.

Puis, je continuai mon chemin et je la passai. Ne voilà-t-il pas mon effrontée qui m'appelle, en riant sans doute de ma niaiserie, et qui me demande l'heure? Je n'osai pas la regarder en face et lui dis l'heure sans me retourner.

Je côtoyai un peu la Seine sous les beaux peupliers qui la couvrent, et par un chemin de traverse regagnai la barrière du Trône en lisant *Tobie*, qui me dédommagea un peu de l'horrible histoire des Rois que je venais de finir. »

Encore ceci, pour montrer le désaccord des deux textes dans les passages les moins faits, semble-t-il, pour être altérés :

De M. Claretie :

Jeudi, 8 juin 1820, ecrit Michelet, c'est hier que Louvel est mort, devant un peuple indifférent, qui ne semblait amené que par la curiosité. Quoique dans son interrogatoire il ait dit que *Dieu n'est qu'un mot*, il a, dit-on, conféré avec l'aumônier de la prison qui l'a accompagné à l'échafaud. Il y a monté avec légèreté. L'en-

Mon Journal.

1820

Mercredi 7. — Louvel vient d'être exécuté. Il est mort devant un peuple indifférent avec une extrême fermeté. L'enthousiasme d'un principe, quelles que soient les conséquences qu'on en tire, a quelque chose de grand. Louvel a vengé Ney. »

thousiasme d'un principe, quelles que soient les conséquences qu'on en tire, a quelque chose de grand. »

« La conclusion sera brève, et presque affirmative :

« Si les citations de M. Claretie sont exactes, et décidément elles le paraissent, les œuvres posthumes de Michelet, telles que publiées par sa veuve, peuvent passer pour apocryphes. Mme Michelet s'est servie des cahiers de son mari comme d'un brouillon qu'elle a corrigé, *amélioré*, allongé, accourci, dénaturé. Si les manuscrits existent encore, qu'on les publie ; mais il est impossible désormais de faire état des publications attribuées à Michelet sous ces titres : *Ma Jeunesse*, *Mon Journal*, *Journal de mes idées*.

« Une veuve a sur les œuvres de son mari les droits d'un bibliothécaire sur les livres et les manuscrits qu'il garde ; elle n'en a pas d'autres. Il faudrait surveiller les veuves ; elles se font dangereuses.

« M. Claretie pourrait bien avoir raison. L'étude qu'il vient de nous donner est une bonne fortune, et non seulement pour quelques lecteurs privilégiés, mais pour tous les lettrés, pour tous ceux qui aiment à boire leur vin pur, à ne pas lire, au lieu des phrases d'un jeune écrivain de génie, les rêveries d'une vieille et honorable écolière. »

Dans une note publiée par *l'Intermédiaire* du 22 juin 1901, M. Claretie confirma l'exactitude de sa copie faite sur les autographes. C'était évident.

P. 146

Le Plagiat. — Voici quelques notes et anecdotes sur le plagiat, tirées d'un article récent (*la Dépêche*, 14 juillet) :

« C'est une bonne besogne, au contraire, de dénoncer les plagiats, réels. Il est permis d'imiter, il est permis d'emprunter des documents, de s'assimiler des idées ; quand on va plus loin, c'est le plagiat, c'est le vol. De grands poètes, Corneille, Molière, Racine, Victor Hugo, n'ont pas dédaigné l'emprunt, et même ils ne l'ont pas toujours assez dissimulé. Balzac, avant de trouver dans le réalisme sa véritable voie, imita beaucoup les romans populaires anglais. Alexandre Dumas alla plus loin : ses premiers drames sont faits de pièces et de morceaux pris à droite et à gauche, cousus avec une suprême adresse. Mais ce n'est pas encore le plagiat. L'histoire suivante, qui est fort agréable, montrera ce que c'est que le plagiat véritable :

« Le 10 octobre 1841, *la Presse*, alors un des grands journaux de Paris, commença la publication d'un nouveau feuilleton, *le Val funeste*, épisodes, disait le publicateur, Courchamps, tirés des mémoires inédits de Cagliostro. Le comte de Courchamps, de son vrai nom Cousen, était un aventurier qui avait fait tous les métiers, même celui de valet de chambre. Vers 1830, il avait publié les Souvenirs de la marquise de Créqui, souvenirs fort amusants, quoique apocryphes. Courchamps les avait-il rédigés lui-même? C'est peu proba-

ble, car il n'avait aucun talent. Enfin, ils sont de quelqu'un, et de quelqu'un d'assez sagace en histoire et de fort spirituel. Ces souvenirs avaient fait à Courchamps une réputation équivoque, mais une réputation, et on croyait volontiers qu'il détenait toutes sortes de papiers inédits et curieux. *La Presse* entama donc *le Val funeste.* C'était romantique à souhait, et le succès se dessinait, lorsqu'une note inquiétante parut dans *le National.* On y affirmait que *le Val funeste* était presque littéralement copié dans un roman du comte Potocki, *Alphonse van Worden.* La note était catégorique, mais trop longue ; de plus, elle affirmait sans preuves. *La Presse* répliqua donc que, confiante dans les affirmations répétées de M. de Courchamps, elle maintenait l'authenticité de sa publication. Avec un aplomb extraordinaire, Courchamps joignait sa protestation indignée à celle du journal. Dès le lendemain, *le National* répliqua par un coup droit : il publia lui-même, en feuilleton, la suite du roman prétendu inédit que donnait *la Presse*. On s'amusa beaucoup dans les cafés et les deux journaux eurent, ce jour-là, un succès considérable. On les demandait par couple et on confrontait avec étonnement les deux feuilletons aux textes identiques. *Le Val funeste* devint nécessairement dans toutes les bouches « le vol funeste », et *la Presse* exécuta Courchamps. Le plagiat avait été découvert par un collaborateur du *National*, homme érudit, qui a publié des livres intéressants, Charles Romey.

« Le plagiat n'est certainement pas rare, mais il est rarement découvert au moment opportun. Quand il s'a-

git d'œuvres inconnues, le hasard seul peut mettre sur la trace du vol. Charles Romey raconte que c'est bien fortuitement qu'il trouva chez un bouquiniste du quai Voltaire le roman du comte Potocki ; mais il fallut encore qu'il eût lu les feuilletons de *la Presse* et qu'il eût la curiosité d'entr'ouvrir le volume qui lui tombait sous la main, au milieu de cent autres. Je ne dis pas cela pour encourager les plagiaires. C'est le hasard qui les dénonce, mais, comme Allah, le hasard est grand. Le plagiat ne tient pas une grande place dans l'histoire littéraire, parceque cela se passe généralement entre écrivains d'une importance fort médiocre. On trouve cependant des noms connus dans la liste des plagiaires ; on y trouve jusqu'à Ignace de Loyola, qui vola ses fameux *Exercices spirituels*, tant vantés par M. Barrès, à un certain Cisneras, abbé de Montserrat. On y trouve Machiavel, qui s'appropria des aphorismes de Plutarque, dont il possédait un manuscrit unique. On y trouve l'exemplaire madame de Genlis, dont la fraude n'alla pas loin, car son éditeur s'en aperçut et fit un procès à ce délicat professeur de morale. On y trouve enfin M. François Coppée, qui s'amusa un jour à rédiger un poème touchant, *le Naufragé*, emprunté presque mot pour mot à la description d'un naufrage par Alexandre Dumas dans *Monte-Cristo*. Mais M. Coppée se donnait au moins la peine d'adapter des rimes à la prose du romancier, et d'y ménager des césures. Cela rentre plutôt dans les emprunts, si fréquents jadis et même si recommandés. Shakespeare ne s'est pas privé de traduire en vers les pensées de Montaigne qui lui plaisaient, et le beau poème de Victor Hugo, dans *les Contemplations*,

« Charlemagne, empereur à la barbe fleurie », est pris, presque mot pour mot, dans la traduction d'une ancienne chanson de geste publiée par Paulin Paris dans *le Musée des familles*. Les plagiats de ce genre sont malheureusement des plus rares : pour les bien réussir, il faut un certain génie. »

P. 190.

L'e muet et la prononciation du vers? — En 1907, on a prié l'auteur de dire son avis sur cette question de l'*e* muet, toujours ouverte. Il a répondu :

« Les « embarras de la poésie française » viennent du désaccord qui s'est accentué avec les siècles entre la prononciation et l'écriture, entre la langue parlée, qui est parlée plus ou moins instinctivement, avec l'oreille pour guide, et la langue récitée ou déclamée, qui se modèle sur l'écriture, dont le guide est l'œil.

« L'embarras est probablement inextricable, et il faut peut-être l'accepter comme un fait.

« 1° L'*e* muet semble avoir totalement disparu de la langue parlée, même après des groupes de consonnes où il semble indispensable ; des groupes de sons comme : *c'est le peuple français*, *c'est le peuple belge*, se prononcent très bien sans aucun *e* muet. Cependant on reconnaît volontiers qu'une telle prononciation manque d'élégance : et, d'autre part, dès que l'on prend un ton soutenu, déclamatoire ou seulement très affirmatif, on fera sentir toutes les muettes dans les exemples qui viennent d'être cités. D'autre part, il est impossible de pro-

noncer, sans une affectation ridicule, aucune muette dans : *Une belle femme blonde*. Ce groupe ne donne que quatre syllabes. Il est d'ailleurs peu harmonieux et j'avoue que le vers ou le demi-vers : *Une belle femme blonde chantait*, serait fort déplaisant. Mais pourquoi? je pense que la cause n'est pas dans la suppression des *e* muets, puisque ces *e* sont imprononçables. Elle est dans l'accumulation de trois consonnes sonores à la suite l'une l'autre, *n*, *l*, *m*, *d*. Si nous avions : *Et la femme qui chantait*, la période de six syllabes serait irréprochable. Cela n'empêche pas que beaucoup de poètes, que presque tout auditeur, trouveraient sept syllabes, là où je n'en vois que six. D'autre part, je ne serai point choqué si on me donne pour vers de six syllabes le groupe : *La femme qui chantait*, encore que, certainement, il n'en contienne que cinq. C'est qu'un souvenir graphique vient se mêler à mon impression musicale. J'entends cinq et je compte six, parce que je sais l'orthographe. Il sera sans doute arrivé aussi que le récitateur, ne pouvant décemment prononcer l'*e* muet final de *femme*, puisqu'il n'existe pas, aura subtilement appuyé la voix sur la première syllabe du mot. Ne pouvant donner deux noires, il donne une blanche. La poésie est une musique; seulement les notes dont elle se sert ont une valeur instable. En effet, le même récitateur aurait très bien pu ne donner à la première syllabe du mot *femme* que la valeur d'une noire. Il l'aurait fait s'il avait eu à déclamer comme un hémistyche de six syllabes, la période : *Et la femme qui chantait*.

« De cela il résulte que les vers qui contiennent des

muettes sont bons ou mauvais, vrais ou faux, selon la manière dont on les prononce. Mais si on peut truquer sur une muette, cela devient difficile sur deux, et impossible sur trois ou sur quatre. Il me semble qu'il vaudrait mieux ne jamais truquer, à moins de vouloir introduire dans la phrase musicale une syncope destinée à produire un effet particulier et bien déterminé.

« La supériorité du vers libre, c'est qu'il ne truque jamais, du moins volontairement. Il ne nous impose pas des prononciations vicieuses ni des accentuations intempestives. »

P. 193.

Littérature d'exception. — L'auteur avait déjà écrit, à propos du livre de M. Pica, ces brèves notes où est esquissée l'idée que tout ce qui est beau et original est *d'exception*.

« Le seul défaut de ce livre est dans son titre. Meilleur que « Les Modernes Byzantins », épigramme inconsciente qui avait naguère tenté M. Pica, *Littérature d'exception* rend fort mal le sentiment littéraire que l'on éprouve devant les œuvres de Mallarmé, de Verlaine ou de Huysmans ; d'exception, elles le furent ; tout ce qui est original est exceptionnel ; mais elles ne le sont plus que par leur valeur et ce qu'elles renferment de beauté singulière. Toute la littérature digne de ce nom, en somme, est exceptionnelle ; toute œuvre d'art est un miracle. Le contraire d'exceptionnel est : vulgaire, commun, coutumier, ordinaire, normal. Normal, est-ce

normal qu'a voulu dire M. Pica? Il y a une littérature normale? C'est difficile à comprendre. Suppose-t-on que Victor Hugo soit plus normal que Verlaine, ou moins exceptionnel? Il est question dans le même volume de Barrès, d'Anatole France : en quoi ces deux écrivains sont-ils plus anormaux que Benjamin Constant, Sénancourt ou Bernardin de Saint Pierre? Et Poictevin lui-même, l'est-il davantage que X. Doudan, ou Beckford, ou Fromentin?

« Inexplicable logiquement, *Littérature d'exception* se comprend, si l'on n'a souci que du sens historique des mots, et si l'on se reporte à quelques années en arrière, quand l'évangile du jour commençait ainsi :

Je suis l'Empire à la fin de la décadence.

« Et ces études en effet sont de l'histoire presque autant que de la littérature, l'histoire des talents en même temps que l'analyse des œuvres. Dans les deux cents pages qui traitent de Verlaine, puis de Mallarmé, rien n'est oublié, dates, citations, références ; les jugements, toujours motivés, sont précis et sûrs ; les portraits, agréables et ressemblants. Le reste du volume n'est pas rédigé avec moins de soin, mais la vérité y apparaît moins sûre, et cela est inévitable puisque la figure des vivants change à chaque jour de leur vie ; il y a néanmoins bien des traits qui ne seront plus modifiés dans les fusains que M. Pica nous donne de Poictevin ou de Huysmans et même de France et de Barrès. C'est qu'il connaît notre littérature, oui, mieux que nous-mêmes Il la voit et la suit avec un recul qui débrouille des lignes

pour nous maladroitement enchevêtrées; de plus, c'est un esprit naturellement clair et clarificateur : son Mallarmé est un chef-d'œuvre de mise au point et de mise en lumière.

Avec M. Pica en Italie et M. Symons en Angleterre, la nouvelle littérature française a ses deux meilleurs critiques, ceux qui doivent inspirer le plus de confiance; elle en a d'autres, et d'excellents en presque tous les pays, jusqu'en Russie et jusque dans l'Amérique latine; elle en a partout, hormis en France même. J'entends des critiques, non pas étrangers sans doute, mais extérieurs au mouvement littéraire qu'il faudrait apprécier. Ceux qui ont l'air de remplir ces conditions ne sont pas sérieux; leurs jugements n'ont même pas d'importance pratique; il y a autour d'eux un petit désert arabique et le sable seul s'émeut de leurs paroles. M. Pica, au contraire, a de l'autorité à la fois chez lui et chez nous, pour la rectitude de sa pensée, pour le charme de son style, pour la hardiesse aussi avec laquelle il défend, en art et en littérature, le droit à la lumière des beautés nouvelles. »

P. 200.

Un coup de dés jamais... — Nous ne connaissons rien de ce drame « populaire », mais nous connaissons la dernière œuvre de Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, et il est difficile, en ce morceau plus que singulier, de découvrir une concession aux formules. Loin de se simplifier, Mallarmé, travaillant résolument au « chef-d'œuvre inconnu », n'écrivait plus

que par des signes obscurs à tous et peut-être à lui-même.

Cet étrange poème, où le caractère typographique, huit fois varié, joue un rôle mystérieux, ainsi que l'espacement et la disposition des lignes, a paru dans *Cosmopolis*, mai 1897

P. 250.

La rime en aime. — Avec quoi faire rimer aime? Voltaire, qui doit à cette rime un vers admirable,

C'est moi qui te dois tout, puisque c'est moi qui t'aime.

(Variantes d'*Adélaïde du Guesclin*,
A. II, x-v.)

Voltaire n'a jamais trouvé autre chose que *même*, *extrême* et *suprême*. Racine, qui en a abusé, peut-être encore plus que Voltaire, connaît, de plus, le mot *stratagème*. Il y a cependant, en français, une vingtaine de rimes en *aime*. Pas plus que Racine, pas plus que Voltaire, Victor Hugo ne les employa, du moins dans *Hernani*. Son vocabulaire s'est bien enrichi d'*anathème*, mais il a perdu *stratagème* (cher au dix-septième siècle). Au mot *aime*, l'écho, à l'oreille de Racine et à l'oreille d'Hugo, renvoie les mêmes sons : l'association des mots est identique.

P. 284.

Sur l'orthographe aux siècles passés, voir les intéressantes *Nouvelles glanures grammaticales* du philologue russe J. Bastin; Riga, 1907.

INDEX

INDEX

DES NOMS ET DES OUVRAGES CITÉS

Les titres sont en italiques. — Les chiffres indiquent les pages.

TABLE

TABLE

—

LA NOUVELLE POÉSIE FRANÇAISE

QUESTIONS D'ART

LA LANGUE FRANÇAISE ET LES GRAMMAIRIENS

LA DISPUTE DE L'ORTHOGRAPHE

ACHEVÉ D'IMPRIMER

le vingt-neuf octobre mil neuf cent sept

PAR

BLAIS ET ROY

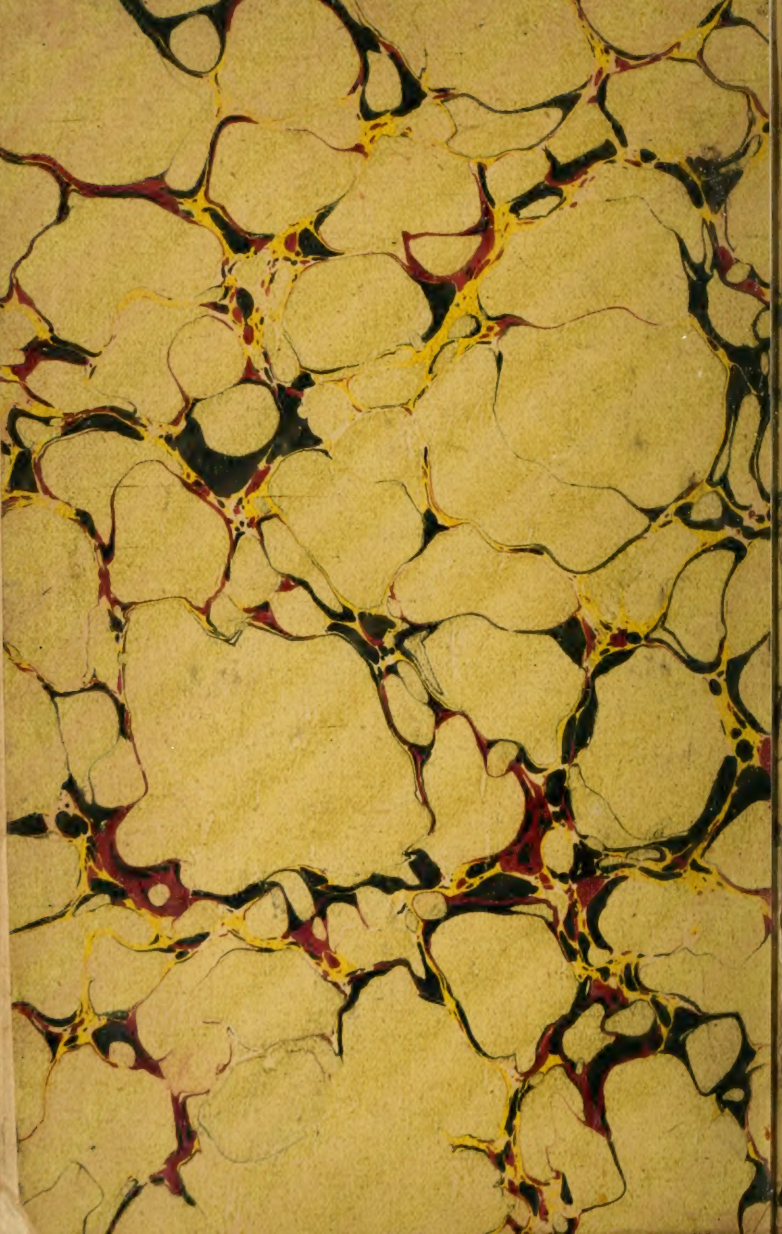
A POITIERS

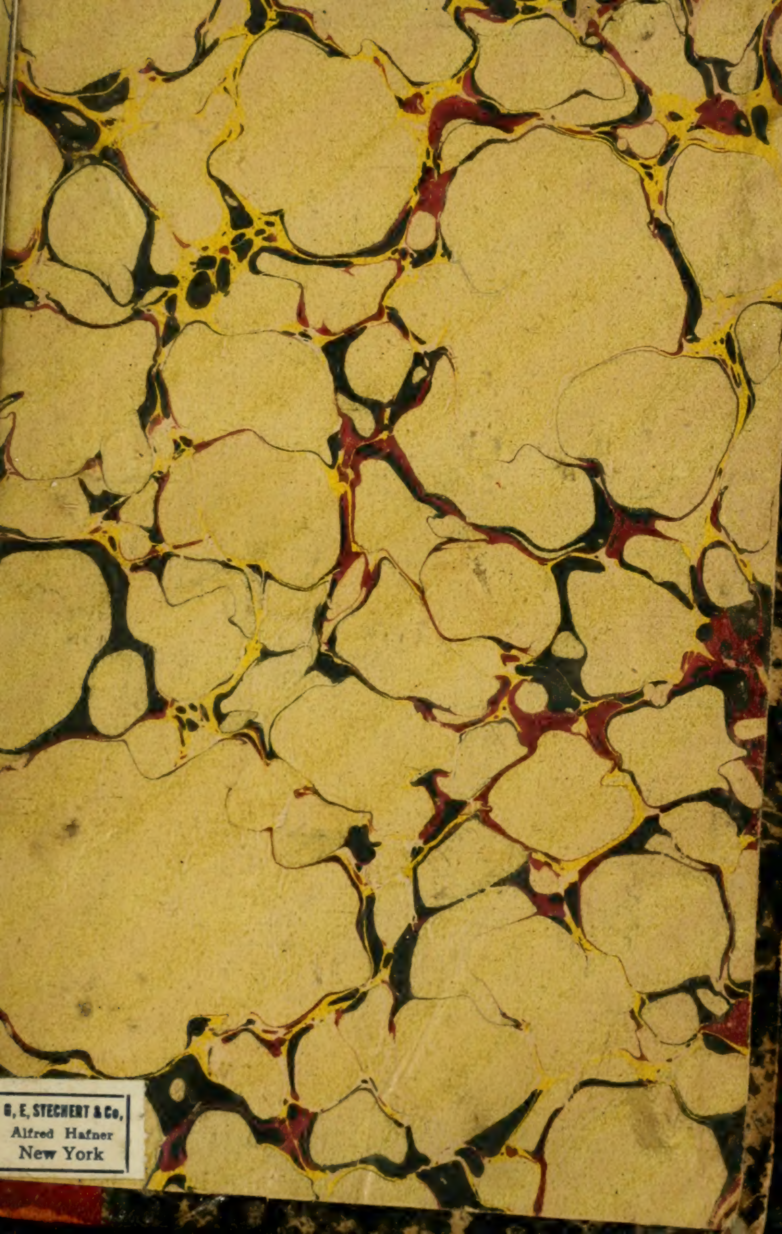
pour le

MERCVRE

DE

FRANCE




G. E. STECHERT & Co.
Alfred Hafner
New York

